

1. LA ALTERNATIVA A LA MODERNIDAD CONVENCIONAL: LA ARQUITECTURA DE LOUIS KAHN

Louis Isadore Kahn (Saaremaa, isla de Ösel, Estonia, 1901-1974) fue exiliado de muy niño a los Estados Unidos de Norteamérica. Vivió y realizó todos sus estudios en Filadelfia y se convirtió en una figura internacionalmente conocida sólo cuando ya era de edad madura.

Estudió en la Academia y en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Pensilvania, titulándose en arquitectura en 1924. Colaboró con el arquitecto Molitor y, en 1929, con el clasicista Paul Ph. Cret. Viajó por Europa al final de los años veinte y vivió en Roma en 1951 y 1952.

A raíz de la crisis de 1929, y con otros treinta arquitectos e ingenieros sin trabajo, fundó un grupo de investigación arquitectónica sobre la ciudad de Filadelfia, actividad que no abandonaría nunca y que le convirtió con el tiempo en consultor arquitectónico y urbanístico de la ciudad.

En 1947 fue nombrado profesor de la Universidad de Yale, siéndolo también más adelante en el M.I.T., en Harvard, en Pensilvania y en otras universidades.

Pero, poco a poco, y ya en los años sesenta, su figura como proyectista se fue imponiendo progresivamente hasta alcanzar una enorme talla, pues su pensamiento y, sobre todo, su original y cualificada obra significó una de las más bruscas e intensas revisiones de la arquitectura moderna, tan intensa que alcanzó las dimensiones de una verdadera ruptura llamada a tener un influjo muy importante.

En tiempos en que la arquitectura vivía aún el esplendor del organicismo tardío, con Alvar Aalto consagrado como el más importante arquitecto de tal tendencia, y con la aparición de figuras estelares, aunque algo fugaces, como Jörn Utzon; en tiempos, también, de una casi simultánea revisión puritana, que exaltaba las tecnologías y las instalaciones como contenido más propio de la arquitectura — que buscaba la redención de los excesos formales de la modernidad por el camino de un exacerbado funcionalismo, y que tuvo como sabemos su principal profeta en Reyner Banham—, la obra y la personalidad de Louis Kahn hicieron girar las cosas hacia contenidos bien distintos.

Pero eran tiempos también de desprestigio de la arquitectura en favor de la ciencia urbana, y de dilución general de la disciplina en favor de contenidos ajenos a ella: la semiótica, el estructuralismo, la cibernética, la sociología y hasta la política fueron algunos de los medios entonces intentados para sustituir los valores propiamente arquitectónicos, sumidos en la conciencia de la mayoría en una fuerte crisis de identidad, perplejidad e incontrolado eclecticismo.

La obra de Kahn apareció en la escena internacional como algo frontalmente opuesto a una dilución: como una poderosa afirmación de los valores más genuinos y puros de la disciplina arquitectónica.

nica, que proclamaba así su autonomía de pensamiento y acción, su propia racionalidad interna e independiente de otras racionalidades científico-técnicas o culturales.

Puede decirse así que Kahn, apoyándose en una tradición racionalista ya aparentemente agotada, y en la que no se despreciaba en absoluto la herencia académica de ésta, logró revitalizarla conectando con los arcanos de la arquitectura para dar un nuevo sentido a las cuestiones más universales, recuperar sus principios primeros y revitalizar su más importante esencia; su razón de ser: su naturaleza. Pero lo hizo además sin ejercer ninguna clase de «revival», sino apoyándose sin licencias ni excepciones en la condición abstracta de la modernidad.

Su más importante texto fue *Order and Design*. En su título se incluye así la significativa palabra *orden*, que podemos interpretar como un auténtico emblema de su pensamiento y de su forma de hacer. Proclamar el orden como principio de la arquitectura —y, con él, la simetría, la claridad y evidencia de la composición, la geometría— era ya proclamar igualmente la autonomía que las formas alcanzan desde el punto de vista arquitectónico.

Kahn pensaba, pues, que, para proyectar arquitectura, era preciso buscar aquello que los propios edificios «querían ser», esto es, su naturaleza, su idea primera, a la que él llamará *forma*. «*Un auditorio —dijo— es un stradivarius; o un oído.*» Labor del arquitecto será trabajar para revelar dicha «forma» mediante el «diseño», o arquitectura concreta en que se ha de convertir la idea. Después de una detenida observación de la historia y de la tradición moderna, Kahn no tuvo inconveniente alguno para sumergirse en el pensamiento neoplatónico, pensando así que toda idea de arquitectura existe antes del arquitecto concreto, y a él cabe revelarla, volverla tanto material como visible mediante el diseño.

La deuda que la arquitectura de Kahn parecía establecer con los principios *beaux-art* se deriva de su concepto del orden y de su consecuente creencia en el diseño como *composición*; esto es, en el criterio de que sus trazas han de responder a una ordenada abstracción y a una pureza plástica y tectónica, tan intensa que alcanza a menudo una consideración próxima a la gráfica, y que está sostenida por la geometría, por la pureza de formas y por las relaciones dimensionales. Y tan importante que supone cuestiones de contenido.

La noción académica del orden mediante una ley de composición por partes fue revitalizada por su trabajo, si bien imponiendo criterios de unidad formal que lo alejará tanto de los principios estrictamente académicos como del modo en que éstos habían sido asimilados por los recursos modernos. La composición por elementos adquirió en Kahn un nuevo e interesante contenido mediante su conocida distinción entre *espacios servidos* y *espacios servidores*, que tan emblemáticamente expresaron algunas de sus obras.

Así, pues, el concepto de *orden* entendido como una base del método de proyectar —del camino que va de la identificación de la *forma*, en cuanto idea, para llegar al *diseño*— fue empleado de un modo tan radical que parece confundirse con frecuencia con una recuperación de las actitudes más extremas del iluminismo dieciochesco, semejanza no casual en cuanto éstas reivindicaban asimismo una autonomía del diseño arquitectónico. Fue servido así por trazas confiadas a ejes y simetrías, a la descomposición del conjunto en elementos servidos y servidores, singulares o repetidos por su colocación, y en favor de la centralidad o extrema unidad del conjunto. Toda actitud gestual o personal, todo cultivo de la libertad formal, o cualquiera que fuere la interpretación funcionalista o tecnológica, fue sustituida por el uso radical y pregnante de la geometría como manifestación de las características más propias, y hasta elementales, de las trazas arquitectónicas.

La creencia renacentista en las formas perfectas por puras, continuada en el iluminismo con otros contenidos, y, modernamente, en la obra de Le Corbusier, tomó en la de Kahn una versión nueva. Pero una arquitectura considerada como Kahn lo hizo alcanzaba su cualificación auténtica al apoyarse en su condición de realidad material. Una concepción constructiva en la que los rasgos de planos y super-

ficies no se quedan próximos a los simples conceptos, sino que son gruesos, matéricos, pues se refieren a muros concretos, de piedra, ladrillo u hormigón, materiales especialmente tectónicos con los que Kahn trabajó de continuo, abandonando gran parte de la voluntad de inmaterialidad, de «virtualidad» de la materia, de una determinada tradición moderna.

Dejando así tanto la planta libre como la construcción basada en pórticos de soportes y vigas, y al consumir con ello el «retroceso» que Mies van der Rohe había iniciado en su abandono del espacio neoplástico y de la separación típicamente moderna entre cerramiento y estructura.

El muro fue, pues, consecuentemente, un elemento fundamental de la arquitectura kahniana, y con el que consiguió, como en la arquitectura antigua, una relación muy intensa entre forma y construcción, despreciando la ya tradicional libertad de los modos modernos. Pues la construcción, y no la técnica, preocupaba a Kahn, que alteró de este modo tradicional los principios nuevos, pero que exhibirá con ella la originalidad y muy personal libertad que, no obstante, ganaba.

El sentido del recinto y de la sucesión entre espacios fue en la arquitectura de Kahn una evidente secuela de su condición mural, del mismo modo que la dificultad de romper los muros mediante huecos fue una preocupación tan fundamental para él como lo había sido para los arquitectos clásicos, si bien con resultados bien distintos y no demasiado relacionables.

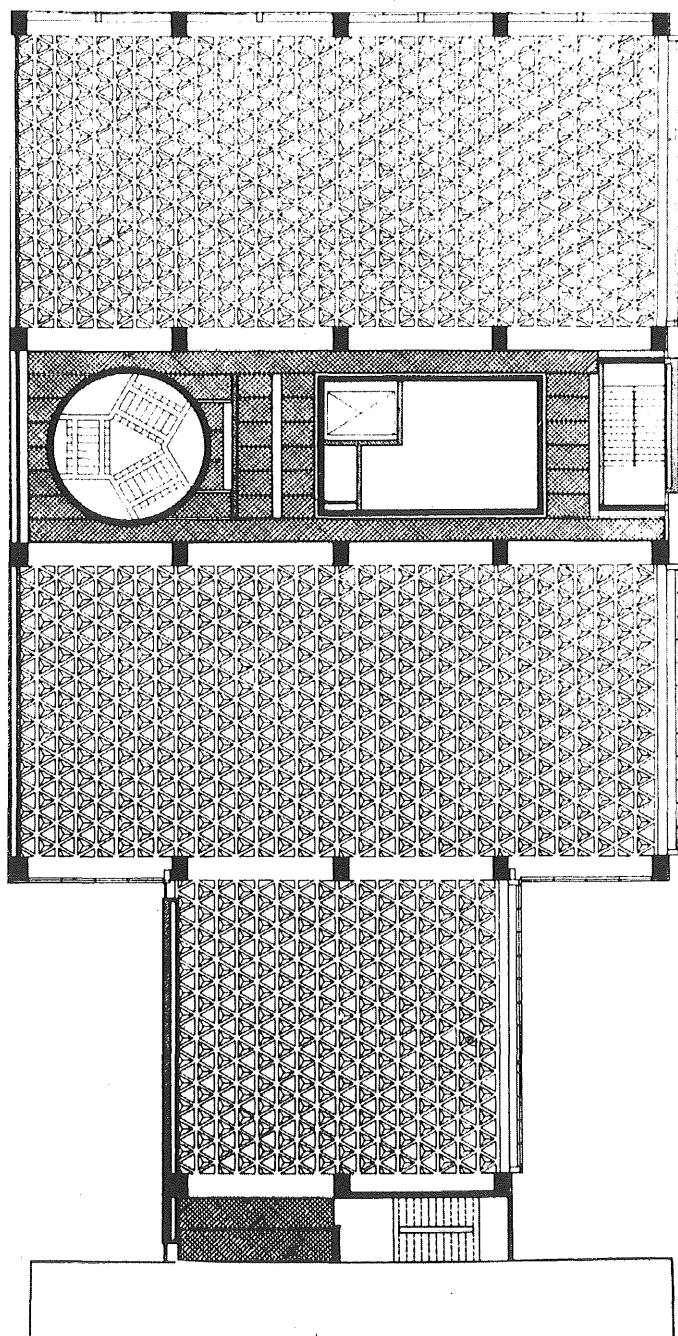
El pensamiento sobre la forma del hueco, tan presente en toda su obra, cambió en gran medida los modos posteriores de entenderla, transmitiendo un nuevo elenco que siguió evitando decididamente conceptos convencionales como el de «ventana», dando así un paso más en lo que ya había ocurrido con la arquitectura moderna: huecos rasgados de base a cornisa para eliminar el trauma sobre el muro; huecos compuestos, pregnantos y simétricos, capaces de hacer patente su especial sentido de la composición visual; grandes huecos cuadrados y redondos, en figuras siempre abstractas, aunque frecuentemente rotos o afectados por elementos constructivos. Los huecos de la arquitectura de Kahn atendieron al trauma físico que significaba «romper» un muro, buscando tanto su lógica constructiva como su simultánea lógica formal.

Pero si Kahn ha podido ser tenido, en cierta medida, por un arquitecto inspirado en los conceptos iluministas y académicos, a los que dio en todo caso una gran radicalidad y riqueza además de nuevos contenidos, el mandato *loosiano* de no ornamentar —como distintivo moderno ya implícito, si se quiere, en la obra de los iluministas— fue llevado por él a sus consecuencias más absolutas.

Generalmente mediante los muros, que tan importante papel tomaron en su obra, la forma kahniana se concibió como una forma esencial, pura y desornamentada, expresiva de los principios en que está interesado en insistir precisamente por su sequedad y dureza, por su simplicidad y continuidad. Y, así, por su fuerte monumentalidad, tantas veces debida a la escala compositiva aúlca que frecuentemente utilizó y con la que vencía hábilmente su tamaño real.

Una obra, pues, tan asentada en lo material, en lo físico y concreto, como en el acusado idealismo que suponía su creencia en una «forma» ya existente que el «diseño» deberá revelar. Arquitectura era para Kahn la unión indisoluble entre ambos términos: la materia capaz de hacer visible el aserto de que «*un auditorio es un stradivarius; o un oído*».

1. 1. EL INICIO DE LA REVISIÓN DE LA MODERNIDAD EN LAS PRIMERAS OBRAS DE KAHN.—Louis Kahn no adquirió un prestigio y un conocimiento internacionales hasta la realización de obras como la *galería de Arte de Yale* en New Haven (Connecticut, 1951-1953), primero, y sobre todo, de los *laboratorios Richards* en Filadelfia (1957-1961). Había realizado antes algunos otros edificios, generalmente de viviendas unifamiliares, así como el *hospital Psiquiátrico* de Filadelfia (1948-1954). Todos estos primeros trabajos pertenecen a un seguimiento brillante del Estilo Internacional, siempre con matices personales, pero exentos de la radical originalidad que tendría su obra tan sólo más adelante.



Planta de la Galería de Arte de la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut, 1951-1953), de L. I. Kahn

A efectos de este trabajo, podemos considerar, pues, la primera etapa de Kahn a la compuesta por las dos obras ya citadas y por otro ejemplo también de alto interés, el proyecto para el *centro de la Comunidad Judía en Trenton* (Nueva Jersey, 1954-1959), del que sólo se construyeron los baños.

La *galería de Arte de Yale* (1951-1953) se concibió en su planimetría como un rectángulo simétricamente dividido en dos recintos por los espacios servidores, sistema ordenado en el que destaca la escalera —círculo dividido por tres tramos de la misma dispuestos a 120° — como un emblema altamente expresivo de la composición kahniana. Para favorecer la unidad entre ambos recintos y dar ade-

cuado soporte a las instalaciones, se cubrió el edificio con una estructura espacial de hormigón compuesta por vigas entrecruzadas según una trama de triángulos equiláteros, y exhibiendo así la gran preocupación que para el arquitecto constituía la estructura en cuanto parte absolutamente esencial de la forma.

Pero podría decirse que hay en estas preocupaciones un cierto eco wrightiano, y ello tanto en la fuerte relación que se establecía entre forma y estructura como en el empleo de la trama triangular equilátera. Pues no es en absoluto disparatado que la enorme ascendencia del maestro norteamericano por antonomasia alcanzara a Kahn, aun cuando, finalmente, hayan producido tan distintas arquitecturas, y, así, al menos, el idealismo frente a la estructura era, desde luego, una cuestión común a ambos.

Pero si para Wright la estructura se identificaba con la forma en relación a la condición «orgánica», natural, deseada para ella, y de tal modo que alcanzó a veces la condición de soporte y contenido fundamental desde el que la arquitectura se producía, para Kahn, en cambio, la estructura era tan sólo una parte de la forma arquitectónica; parte sustancial, pero parte, al fin.

Una parte tal que pone a prueba la coherencia de aquélla, su rigor y su orden, la forma perfecta de la que está dotada, visible precisamente en la condición ideal de la estructura.

En la galería de Yale, la trama triangular tomó, por ello, un carácter bien distinto que en la arquitectura wrightiana. Para Wright dicha trama era algo que invadía la totalidad, y que garantizaba la libertad, la plasticidad y la coherencia entre las partes, las distintas escalas y los elementos, al tiempo



Galería de Arte de la Universidad de Yale, de L. I. Kahn



*Galería de Arte de la Universidad de Yale,
interior, de L. I. Kahn*

que era también orgánica, próxima a las leyes de la naturaleza. Para Kahn, en cambio, la trama triangular, llevada tan sólo al techo, es una forma perfecta en cuanto que abstracta, casi mental, «ideática», que no reconoce en realidad direcciones ni tensiones y que equilibra al máximo el espacio quitándole toda posible dinamicidad.

En la pequeña obra de Yale quedaron, pues, presentes, y aunque fuera en embrión, muchas de las cuestiones explicadas con respecto a la obra de Kahn, y que se podrán ver en otros trabajos mayores de modo más explícito, desarrollado o expresivo. Además de lo dicho puede apreciarse también la huida del hueco convencional, y en una solución que parece influida por otro de los grandes maestros modernos —ya entonces también norteamericano— y que, a juicio de quien escribe, ha de tenerse también en cuenta por su poderoso influjo sobre el arquitecto que nos ocupa: Mies van der Rohe.

Ya habíamos visto cómo la arquitectura de Ludwig Mies van der Rohe había dado un primer paso en la transformación del espacio de la arquitectura moderna, avanzando en una dirección muy determinada que Kahn consolidará de modo definitivo, radicalizando así la ambigüedad miesiana. El trabajo de Mies en Estados Unidos negó al edificio moderno gran parte de la libertad espacial que en un principio le había dado: el espacio fluido de naturaleza neoplástica, sin un límite preciso entre el dentro y el fuera y, por ello, sin un volumen unitario, pasó a convertirse en un espacio neto y estático, configurado por un volumen exterior unitario, pregnante y simétrico, casi clásico, incluso por la conservación de los elementos básicos de la composición académica —basamento, cuerpo principal y cornisa—, por la pérdida de la independencia entre la estructura resistente y el cerramiento, y por el

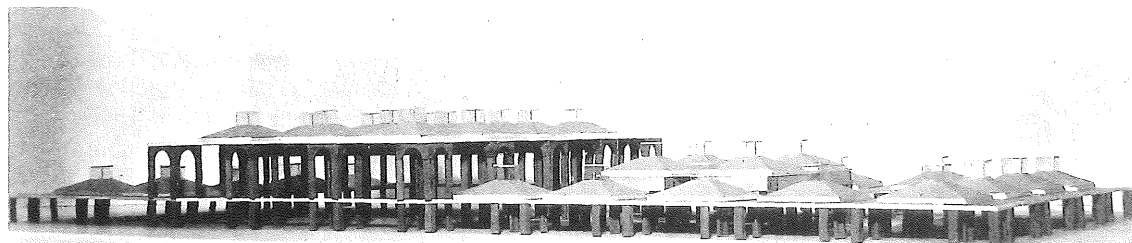
papel semejante al de los órdenes clásicos alcanzado por las columnas de acero. Tan sólo el interior, dentro del cerrado recinto, conservaba en cierto modo la idea de planta libre, si bien en el modo muy estático que era coherente con la clausura y unidad de aquél.

Kahn conservó en un principio, y en la galería de Yale, un espacio muy semejante al de Mies en cuanto a los términos ya explicados: escaleras y local de servicio, situados como elementos autónomos en el centro de la planta, se separan de los soportes del tramo de estructura en el que se incluyen y dejan entre ellos varias fisuras o pasos que unen las dos partes del recinto. La planta es todavía algo «libre», pero, como en Mies, su disposición es simétrica y rígida: aunque ello no atente en absoluto a su libertad de uso, ya no está en ella la condición dinámica e informal que se hacían patentes en el espacio neoplástico y en el corbuseriano. Coherentemente con esta disposición miesiana, y huyendo como dijimos de las ventanas, o de cualquiera que fuera el hueco concreto, el edificio se cerró con paños ciegos de ladrillo o con muros-cortina que, aunque no están hechos exactamente a la manera de Mies, han de reconocer la deuda con su arquitectura.

Más adelante, Kahn bloquearía el espacio de forma definitiva, eliminando los residuos de la planta libre que quedaban aún en la arquitectura de Mies y en su propia obra de Yale, troceándolo y dividiéndolo —o repitiéndolo— para convertirlo en recintos individuales, unitarios o jerarquizados, realizados mediante los muros, y preocupado de los nexos a establecer como dotación de la necesaria unidad relativa entre ellos. Desinteresado así del volumen neto y de aire clásico perseguido por Mies van der Rohe, quedó notablemente influido, sin embargo, por la coherencia que éste había perseguido en la relación entre forma arquitectónica y estructura y, singularmente, por el intento de que ésta se desarrollara de forma igual en los dos sentidos horizontales del espacio, de acuerdo con la naturaleza ideal de este último.

Tanto el proyecto del *centro de la Comunidad Judía* como los *baños* construidos para éste —tal y como los comparó Colin Rowe con la Biblioteca y Administración del I.I.T. de Mies— explican expresivamente esta conversión paulatina del espacio en tramos discontinuos, perfectamente diferenciados, pero que no representan aún funciones o actividades diferentes, sino que hacen sólo referencia a la naturaleza misma de aquél. Y que hablan así, todavía, de un momento de transición.

En el proyecto del Centro, la estructura aísla o une diferentes tramos formando distintos recintos, unitarios o compuestos, según sea necesario para el uso, y se dispone en ambas direcciones de forma igual, articulando sólidamente el espacio, pero siendo unas veces absolutamente congruente con él o, por el contrario, manifestándose por completo independiente de lo que en él ocurre. Una trama modular de doble módulo logra que el concepto y la utilización de la planta libre permanezca cuando ello se desee, pero, al tiempo, señala sólidamente elementos unitarios, grandes y pequeños, definidos por la estructura, y dispone, rígida y rítmicamente, la ordenada red de circulaciones.



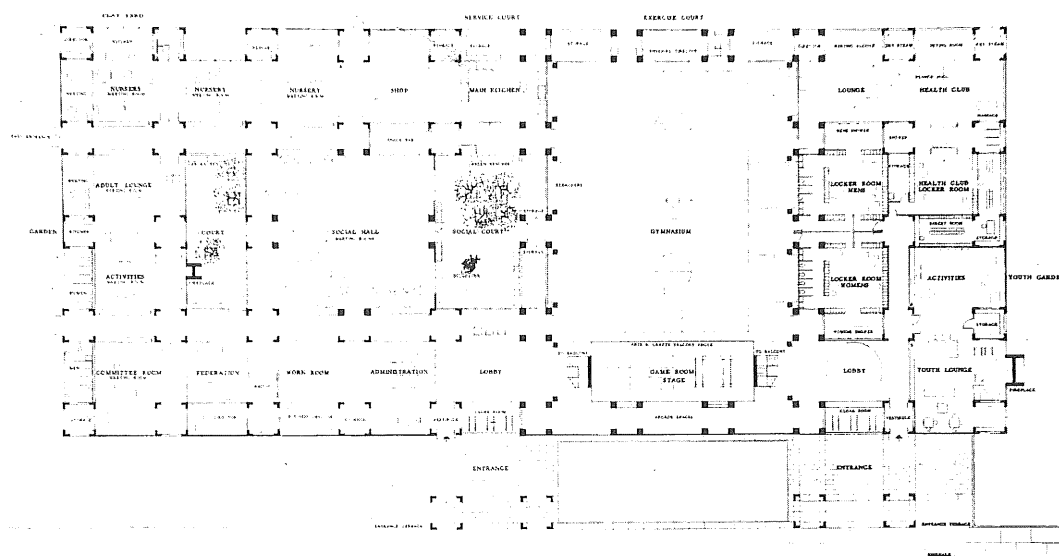
Maqueta del proyecto del centro de la Comunidad Judía en Trenton (New Jersey, 1957-1961), de L. I. Kahn

Las cubiertas piramidales, sistemáticamente repetidas, afirman tanto la articulación que al espacio se le ha dado como la coherencia con una estructura que se hace por otro lado bien presente, pero no muestran la indiferencia que entre tramos estructurales y determinados recintos se ha producido, pues se ha perdido en ella, por su multiplicación de unidades y por sus cambios de altura, la indiferencia absoluta que era tan clara en la arquitectura miesiana y en la galería de Yale. La ambigüedad de esta obra no resulta así demasiado convincente y anuncia tanto la desaparición completa de toda idea de planta libre como la utilización de soluciones más complejas y convincentes.

No obstante, el cambio llevado a la concepción del espacio es absoluto en su concepto a pesar de dicha ambigüedad. En su rígida, simétrica y hasta ritual ordenación mediante las circulaciones y la repetición de módulos unitarios resulta acaso deudor de los trazados *beaux-arts*, influencia que, como el propio Rowe dice, puede proceder también de Wright. Es bien significativo a pesar de su condición incipiente y de que no recibiera el desarrollo que hubiera significado su construcción real.

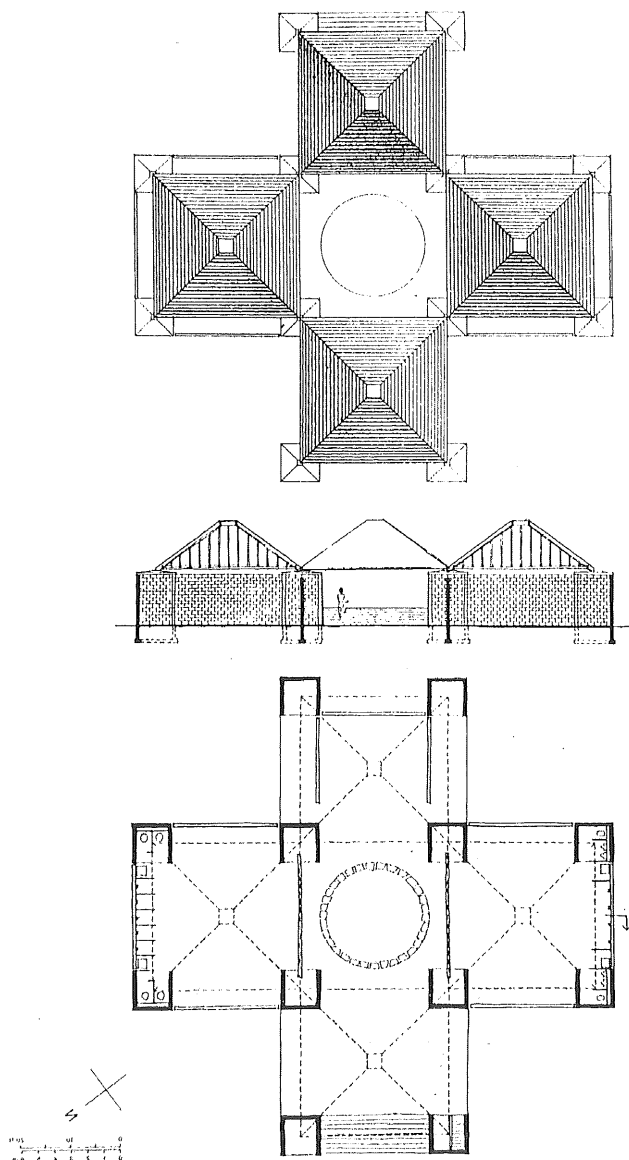
Los baños se realizaron y son un emblema, puro y perfecto, de lo anterior, en el que hasta la ambigüedad que también conservan está en ellos perfectamente lograda. El trazado se idealizó al máximo, ya que la función lo permitía: la centralidad se acusó indisimuladamente como un intenso objetivo, y el desarrollo del espacio en vertical se acentuó. Las pirámides de la cubierta, puras y autónomas, hablan de la perfección esencial de la forma, y los espacios servidores, convertidos en cuadrados recintos que configuran la estructura, articula el espacio y dan a sus partes y a la composición general la mayor coherencia posible.

Los baños permitieron a Kahn hacer un ejercicio de perfecta «sintaxis» arquitectónica, emparentada con la clásica y con la de Mies van der Rohe, pero que trasciende y se distingue absolutamente de ambas. Las cubiertas, de planta cuadrada y a cuatro aguas, con lucernario en la cúspide, y realizadas con una simétrica armadura de madera, constituyen el elemento fundamental, autónomo, cuatro veces repetido, que se encarga de configurar principalmente el espacio, y que es el rasgo más importante de la imagen. Estos cuatro elementos principales reposan sus dieciséis esquinas en los doce elementos servidores cuadrados, que son del mismo material que los cerramientos, pero que se diferencian de éstos en su ligera menor altura. La perfección de la simple y conseguida sintaxis acompaña la



Planta del proyecto del centro de la Comunidad Judía en Trenton, de L. I. Kahn

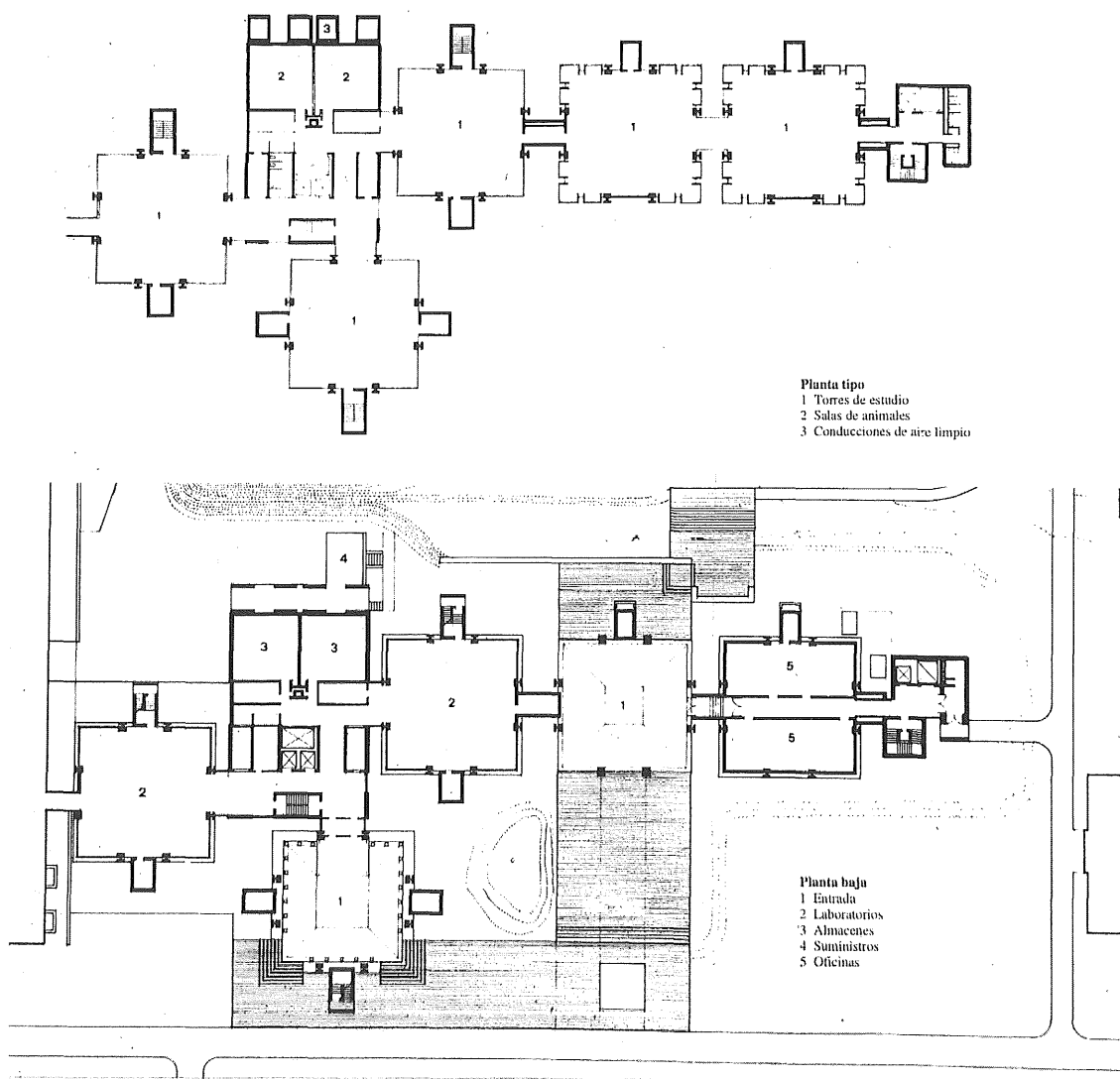
*Baños del centro de la Comunidad Judía
en Trenton, de L. I. Kahn*



ideal y simétrica planimetría y anuncia, ahora definitivamente, una arquitectura distinta de la moderna: una auténtica alternativa de modernidad al Estilo Internacional.

La alternativa sería famosa relativamente pronto y la sintaxis en ella iniciada pasaría a integrarse, paulatinamente, con los recursos modernos.

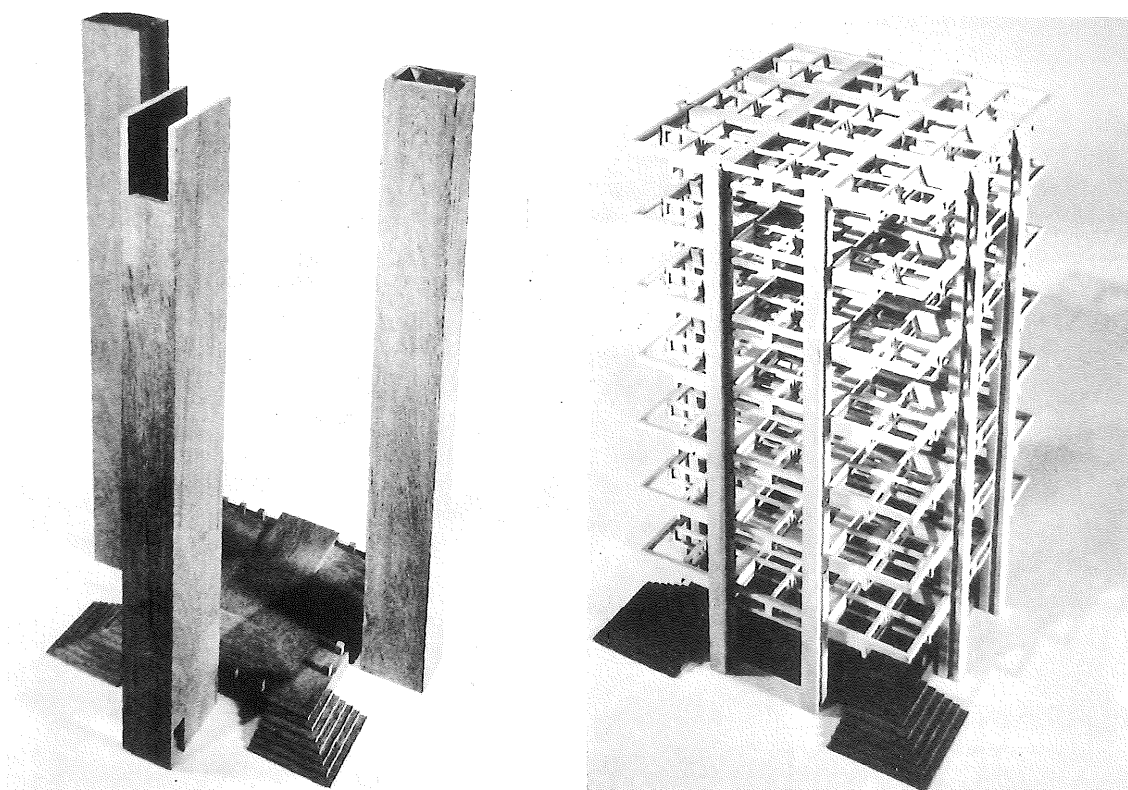
1. 1. 1. Los laboratorios Richards, primera expresión plena de la manera kahniiana.—Las ideas de centralidad nucleada y concatenada —se diría incluso que «orgánicamente»—, de precisa articulación entre espacios servidos y servidores, y de dotación de una estructura resistente capaz de desarrollarse por igual en ambas direcciones del plano horizontal y de presentar con respecto a la forma un grado total de coherencia, tomaron cuerpo en los *laboratorios Richards* (Filadelfia, 1957-1961), la primera obra de Kahn que se convirtió en verdaderamente famosa, y una de sus principales obras maestras.



Laboratorios Richards en Filadelfia (1957-1961), planta tipo y planta de acceso, de L. I. Kahn

Una distinción de naturaleza formal entre los espacios «servidos» y los «servidores» y el esfuerzo en establecer una ley compositiva capaz de articularlos de modo perfecto destaca en la planta. Ésta exhibe asimismo la disposición de la estructura de los espacios «servidos» como un sistema isótropo y periférico, simétrico e ideal, que se dispone como soporte de una gran losa nervada, en una solución de concepto bien próximo, en los aspectos a que nos estamos refiriendo, a la obra posterior de Mies van der Rohe para el *proyecto Barcardí* de Cuba o para el *Museo de Berlín*.

Los elementos «servidores» se constituyen como entes autónomos, incluso materialmente hablando, pues forman «cajas» estructurales continuas. Como corresponden a «tuberías» o «vasos» para fluidos, de personas o instalaciones, aumentan los matices orgánicos que ya contiene la coherencia entre forma y estructura, y nos hacen ver de nuevo la arquitectura kahniana como algo que participa simultáneamente de ideas de Wright y de Mies van der Rohe.

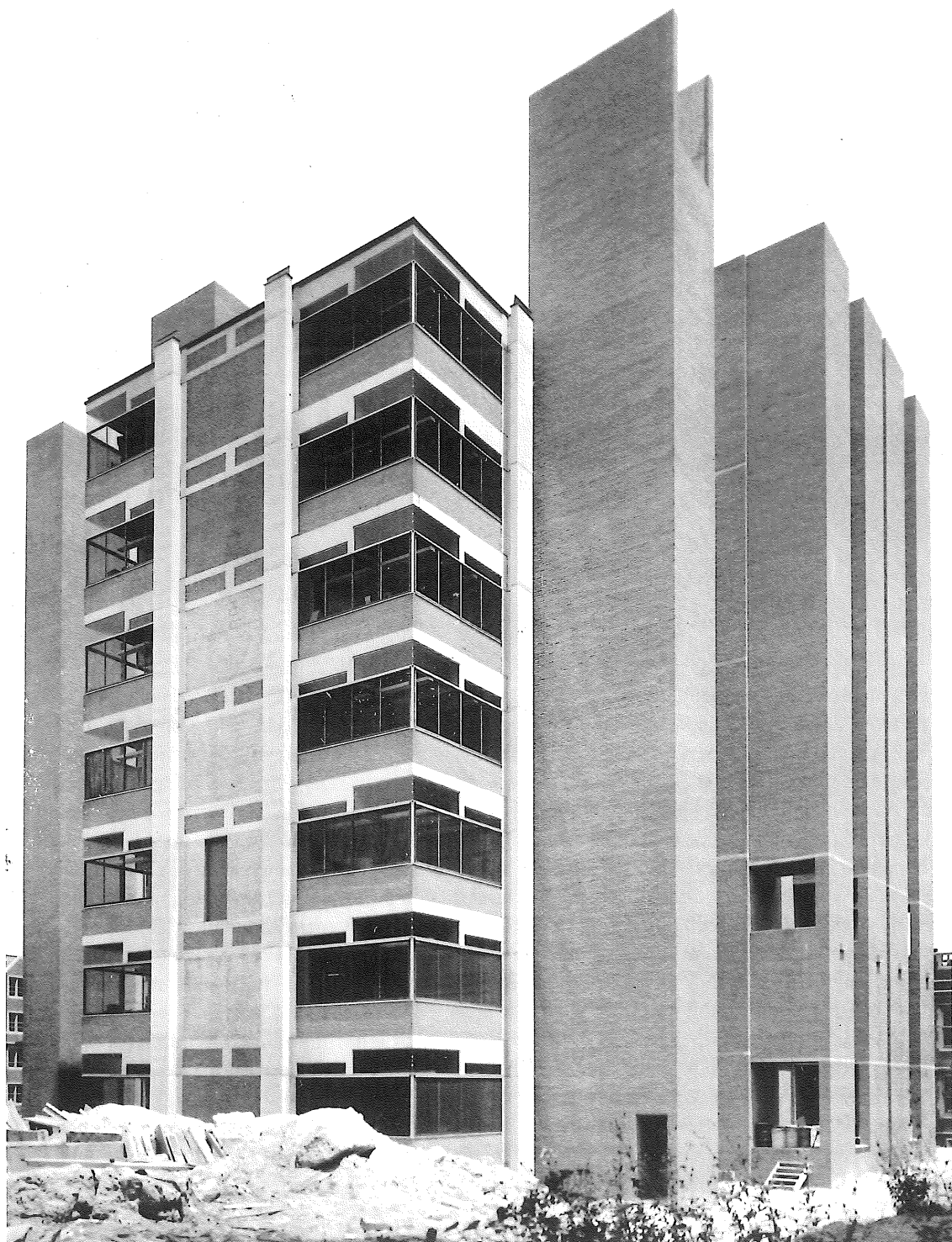


Laboratorios Richards en Filadelfia. Maquetas de las torres de espacios servidores y de la estructura de un módulo, de L. I. Kahn

La planta es una acertadísima y atractiva combinación de orden y de libertad. Hay cinco recintos «servidos» del mismo tamaño, tres del mismo perímetro y dos de otro, todos ellos con la misma estructura. El núcleo principal de servicios y circulaciones constituye un rectángulo subdividido y simétrico, afectado en uno de sus bordes por cuatro «torres» de elementos «servidores», y que conecta de forma independiente con dos de los espacios principales y con la concatenación de otros tres, cadena que finaliza en un núcleo de comunicaciones y servicios no simétrico. Tampoco es simétrica la planta ni la conexión entre el espacio servidor principal y los servidos, favoreciéndose así la autonomía y perfección de los elementos. Éstos parecen proclamarla con énfasis al unirse mediante pequeños elementos auxiliares que hacen que la individualidad de aquéllos quede resaltada.

La planta está así a punto de fracturarse, de disgregarse, pero su hábil disposición logra la unidad, a la que contribuye la semejanza entre los volúmenes, y que queda animada asimismo por una conseguida variedad.

Los cuadrados espacios servidos tienen dos soportes de hormigón con sección en forma de H —que se originan en la condición prefabricada de la estructura resistente, pero que son además un curioso y significativo recuerdo de Mies— en cada lado de su perímetro, liberando las esquinas al dividir en cuatro dicho lado, y situados así según los dos ejes del plano; esto es, no dispuestos para recibir vigas y realizar pórticos planos, sino para soportar un simétrico armazón del suelo que tiene el mismo sentido en ambas direcciones y que enfatiza por sí mismo las esquinas al destacar su simetría con respecto a la diagonal. El ideal miesiano de isotropía realizado en el Museo de Berlín fue trasladado así al hormigón armado y a una torre de laboratorios. De muy distinto que aquél tendrá el hecho de que estas torres constituyen un elemento unitario de un articulado conjunto que no forma en absoluto un volumen único; y,



Laboratorios Richards en Filadelfia, de L. I. Kahn

también, la característica de que, aunque composición exterior y estructura resistente tienen una coherencia plena, el esfuerzo compositivo y plástico de Kahn es extremadamente original y elaborado.

Un interesante y complejo hueco valora la simetría de las esquinas y, como consecuencia, la isotropía que la presencia exterior de los soportes hacen patente en unión de aquél. Por encima del plano de la estructura, y de columna a columna, se sitúa una banda de ladrillo, base de otra vidriada más alta, y de otra última, en la que un acertado perfil de la estructura deja hueco para otros elementos vidriados, siendo el de la esquina más alto. Esto es, enfatizando así ésta, y, consecuentemente, el importante significado que ello tiene, como sabemos, en la concepción global del edificio.

Frente a esta elaborada expresión, los elementos «servidores» se conciben como prismas de ladrillo absolutamente ciegos, completamente diferenciados de los «servidos», a veces límpidamente abiertos arriba o abajo, y que juegan en la composición general un papel de «torres» en el que se adivinan sensibles y analógicas traslaciones kahnianas de arquitecturas históricas.

Así, pues, la distinción entre espacios servidos y servidores y el énfasis en los elementos estructurales que los sustentan, en una identificación individual de cada pieza que cuenta con su forma, con su altura y con su propia materia, y que se refuerza por la condición simétrica y vidriada de las esquinas, constituye la plástica del edificio, muy lograda, y a la que el mismo debe gran parte de su éxito. La distinción entre elementos individuales y el estudio de sus nexos mediante una sintaxis formal tan precisa como visualmente notoria son una herencia de la arquitectura kahniana incorporada con cierta rapidez al lenguaje de la arquitectura profesional.

* * *

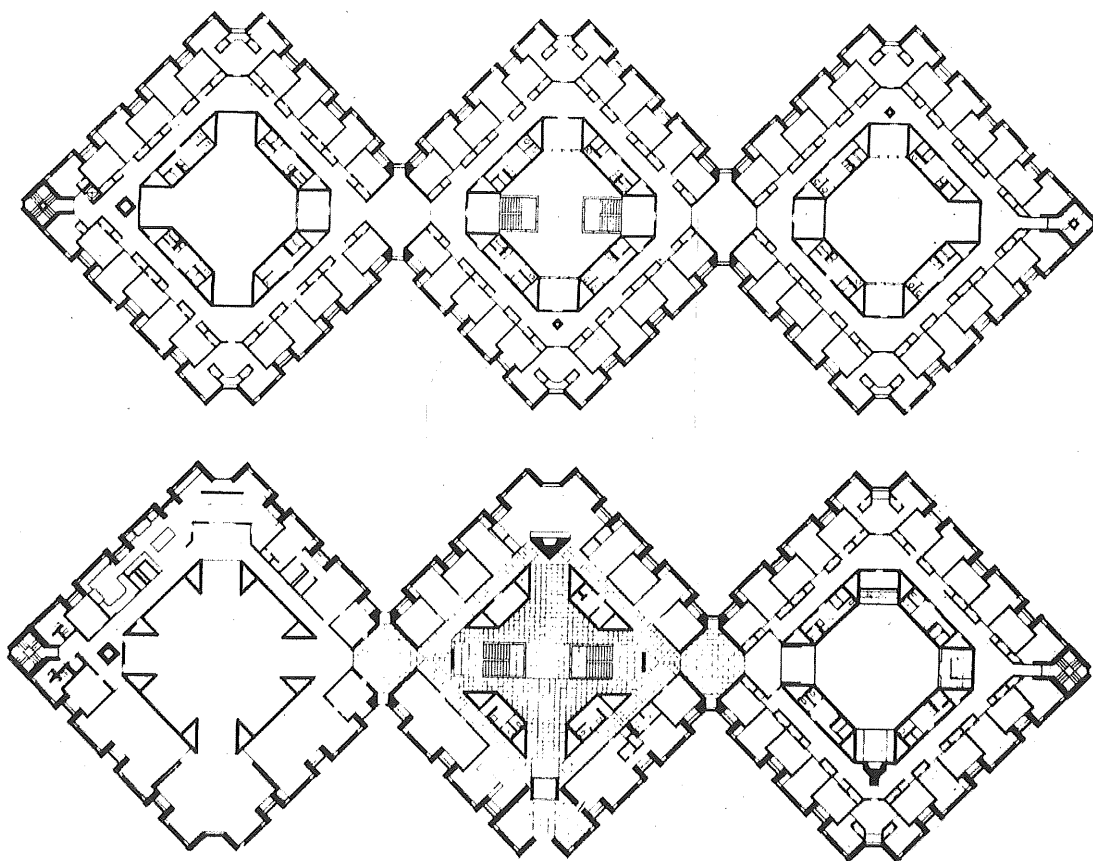
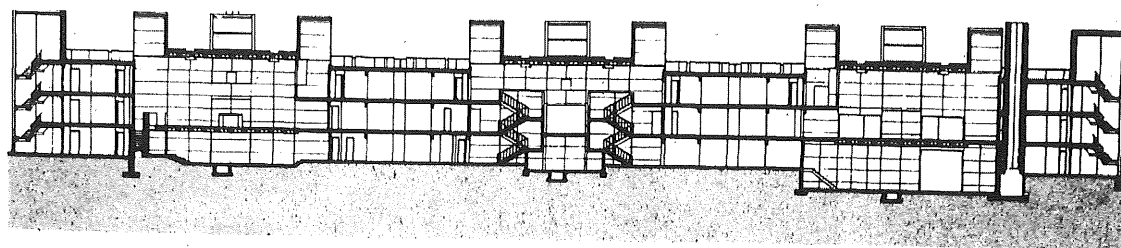
Otro caso importante de centralidad nucleada y concatenada fue el de la *residencia femenina Erdman*, o *Bryn Mawr College* (Bryn Mawr, Pensilvania, 1960-1965). Muy inmediato en el tiempo a los laboratorios Richards, se configuró mediante un sentido del orden y de la geometría mucho mayor que el de éste, alcanzando así un trazado que serviría de transición hacia los «organismos» verdaderamente centrales que veremos inmediatamente después.

Como en casi todas las obras de Kahn, pero en ésta más que en ninguna otra, el edificio está definido por su planta, punto de vista típicamente académico que habíamos observado ya tanto en la arquitectura de Mies van der Rohe como en la de Le Corbusier. En efecto, ésta nos revela de modo inmediato el cultivo de la geometría pura como principio arquitectónico genuinamente kahniano —como principio de orden— y se diría que ha sido precisamente este programa el que ha permitido al proyectista llevar sus ideas a una expresión tan nítida.

Una residencia de estudiantes tiene un programa difícil, pues al constar de una suma de dormitorios y de unos espacios públicos y singulares debe compatibilizar una serie muy grande de locales pequeños y repetidos con un conjunto pequeño de locales grandes. Le Corbusier, en el *pabellón suizo* de la Ciudad Universitaria Internacional de París, separó por completo estos dos elementos, dando al edificio una unidad compuesta por dos partes diferenciadas y plásticamente articuladas. Aalto, en los dormitorios del M.I.T., buscó una mayor integración entre estos dos sectores del programa, al intentar trascender la composición lineal sin destruirla.

Kahn logró una integración casi absoluta entre dichas partes, integración que explica por completo la planimetría si admitimos el soporte inevitablemente geométrico que el proyectista buscaba. Tres espacios, el vestíbulo, una sala de estar y el comedor, componían el programa de conjunto. El mejor modo de integrarlos con los dormitorios era el de convertirlos en núcleos de éstos, lo que generaba un conjunto de tres sectores que debían identificarse como tales.

Ello llevó a elegir la figura del cuadrado, que colocado en posición de rombo, puede unirse con otro por su vértice formando una disposición lineal nucleada. Una línea así configurada permitía eli-

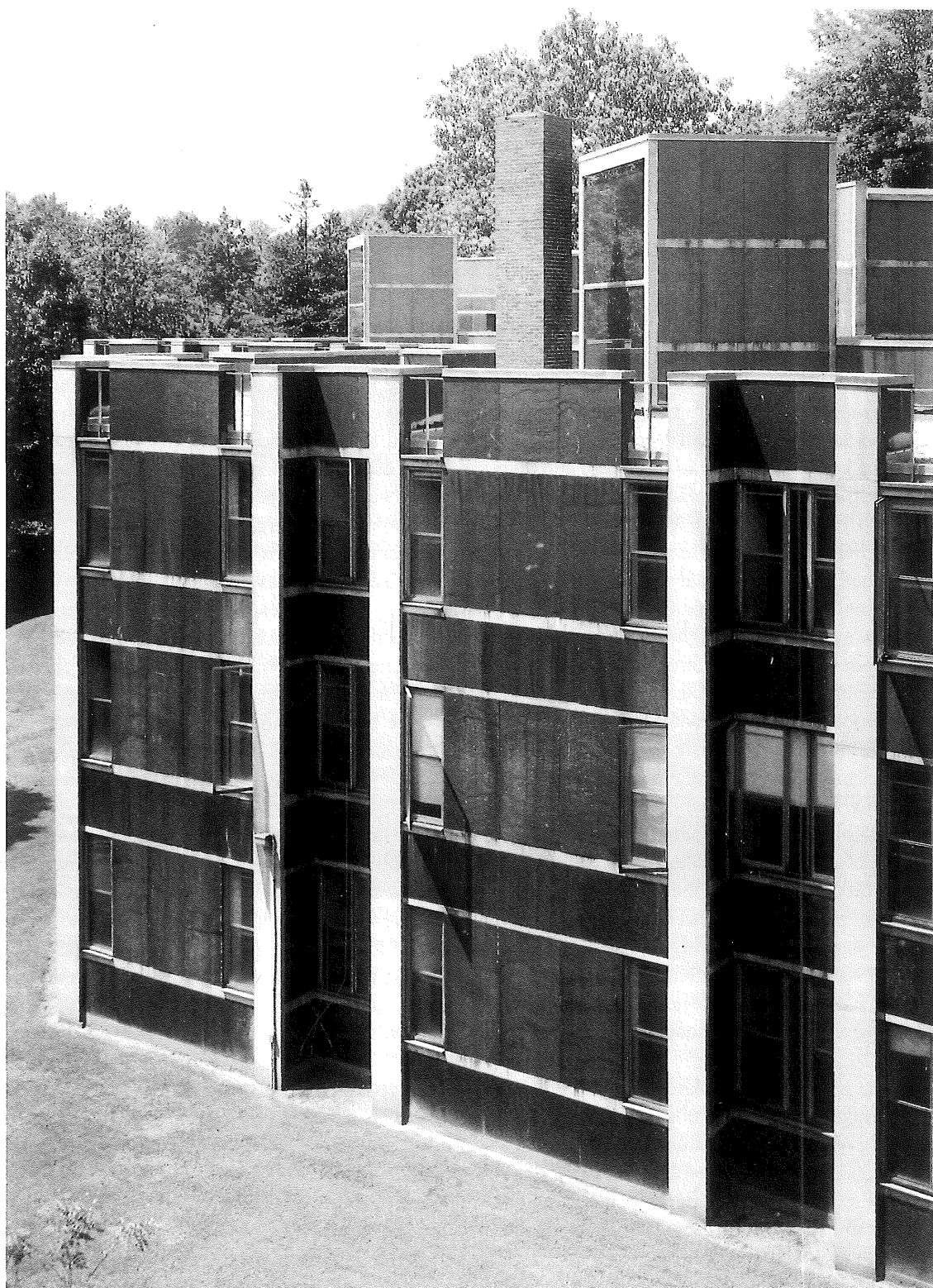


Residencia femenina Erdman (Bryn Mawr, 1960-1965), sección y plantas, de L. I. Kahn

minar su indeterminación, pues por su número —un elemento central y dos extremos— no llega a formar una serie, que pudiera entenderse como indefinida, sino una figura compuesta de tres elementos iguales.

Tales elementos permitían además una disposición «claustal»: las habitaciones quedan servidas por un corredor, tomando los espacios colectivos el papel del patio, cubierto e iluminado cenitalmente, pero patio casi real al ser de doble o triple altura. Coherentemente con la distinción kahniana entre espacios servidos y servidores —y con lo pedido por el programa— los aseos son colectivos y se disponen como elemento intermedio entre las dos diferentes escalas de los elementos servidos, habitaciones y salones públicos.

El gusto por lo articulado llevó a Kahn a que la serie de los dormitorios no sea una simple repetición, sino una disposición más compleja: la alternancia entre una habitación colocada de forma más



profunda y con mayor ancho, y otra más adelantada, grande y estrecha, logró que el grueso de la cruja que forma esta serie fuera mayor y se consiguiera así una ocupación también mayor. Ello permitía de nuevo que la línea que forman los dormitorios no fuera simple, así como dar una convincente solución a los huecos de fachada, a las esquinas convexas —mediante habitaciones especiales de triple local— y a las cóncavas, al permitir la iluminación de los espacios de nexo entre los elementos nucleados.

La disposición fue tenida, por su orden y pregnancia formal, como expresión de un nuevo academicismo. Pero bien es verdad que lleno de matices que parecen provenientes del pensamiento orgánico, y en ello podemos ver, acaso, una nueva influencia de Frank Lloyd Wright. Ya al hablar de «núcleo» no pueden dejar de sentirse sus connotaciones biológicas. Incluso el deseo de integración entre partes grandes y públicas y partes pequeñas y abundantes, buscando una figura coherente que logre aunarlas —y que se repita de forma no indefinida sino cerrada—, forma parte de intenciones semejantes.

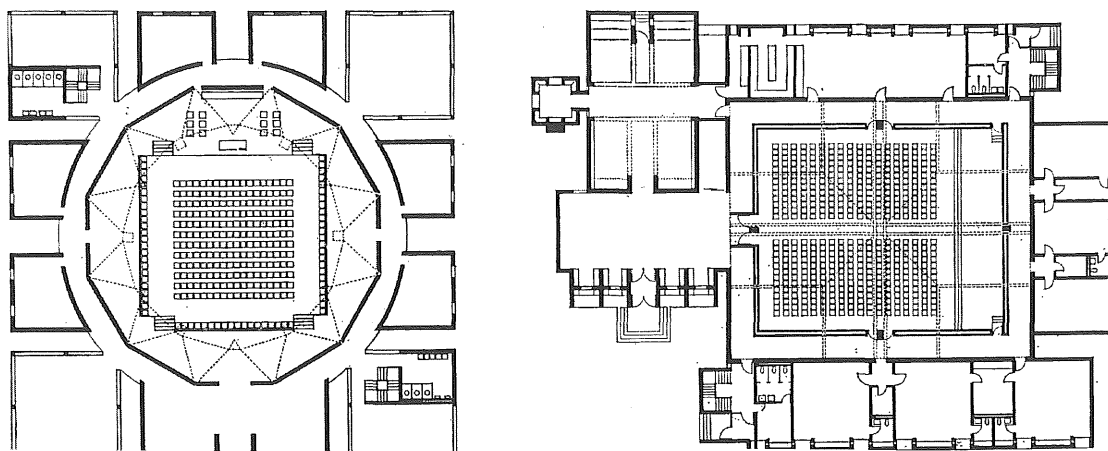
Pero si consideramos también la geometría, el hecho de los elementos nucleados y concatenados, y la insinuación de una trama que podría presentarse como continua e indefinida a pesar de lo dicho, relacionan también a Kahn con los arquitectos del *Team X*, a cuyas reuniones asistió y en cuya ideología de continuidad con lo moderno, pero superando los esquematismos de la arquitectura racionalista, participó sobradamente. Al examinar la obra de Aldo van Eyck —acaso el más conspicuo y profundo personaje del *Team X*— tuvimos ya ocasión de comprobar su cercanía con Kahn.

Edificio exento en un terreno libre entre árboles, autónomo en su forma, representa una de las posturas más radicales del maestro norteamericano, pero también una de las más «contaminadas» o sintéticas entre diferentes posiciones. La analogía biológica, y hasta el «esprit de géométrie», cristalográfico, nos remite a Wright, mientras la intención sumamente articulada a dos escalas distintas y el gusto por las formas «isótropas» lo hace a las ideas de Mies van der Rohe, volviendo a encontrar a Kahn como una difícil síntesis entre ambos. La relación con las ideas del *Team X* —ya definidas si se quiere por lo anterior— completan lo apretado y denso de las intenciones, que hemos de completar todavía con el academicismo —el orden, la autonomía formal, la doble simetría, el predominio de la composición de la planta en la configuración del edificio— y con el clasicismo, explícito en la disposición de «claustros».

Esta obra expresa así tanto la singularidad personal de la obra kahniana como la condición sintética de la misma al servir tan apretadas y distintas referencias. Pues Kahn, al ser el arquitecto moderno que reflexionó de modo más interno y abstracto acerca de la disciplina del proyecto arquitectónico —de sus instrumentos y sus medios diversos, de su «naturaleza» teórica y de su autonomía como forma de conocimiento— tuvo lógicamente que encontrarse con ideas ajenas que formaban parte de dicha disciplina. Pero su identificación con lo que creyó los principios primeros de tal disciplina no le convirtió en un arquitecto corriente, o esperado, sino en extremadamente singular, personal. Tal la paradoja que afectó con frecuencia a quienes tuvieron objetivos semejantes.

1. 2. LA CENTRALIDAD EN LA ARQUITECTURA KAHNIANA.—De entre los conceptos tradicionales que permitieron a Kahn realizar una nueva arquitectura destaca uno de los más importantes y obsesivos de la arquitectura del pasado: el de centralidad, que hemos visto ya parcialmente utilizado en los *laboratorios Richards* y en la residencia Erdman.

Apareció con toda lógica esta idea como algo pleno y absoluto, como cuestión unitaria y principal, en el espacio religioso —en la iglesia Unitaria de Rochester, en el *proyecto para la sinagoga Hurva*, en Jerusalén, y en el *oratorio de Dacca*—, pero también en el civil: en la *biblioteca de Exeter* y en el palacio de la *Asamblea de Dacca*. Bajo distintas escalas y alternativas formales diferentes, una significación moderna de la centralidad fue sistemáticamente explorada.



Planta primitiva y planta definitiva de la iglesia Unitaria de Rochester (Nueva York, 1959-1967), de L. I. Kahn

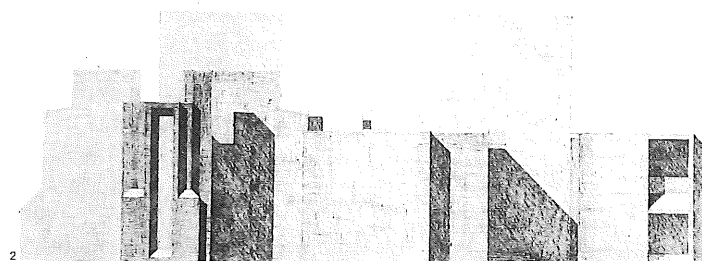
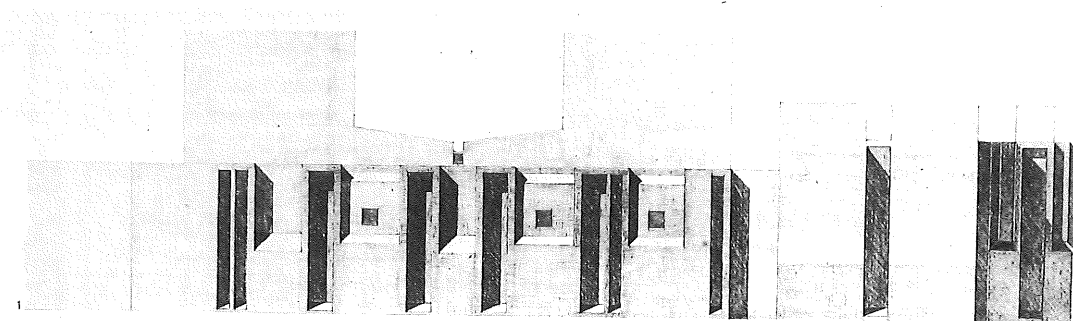
El proyecto de la *iglesia Unitaria de Rochester* (Nueva York, 1959-1967) se inició con una idea de disposición de centralidad extrema: una sala cuadrada se situaba en el centro de un recinto dodecagonal, rodeado a su vez de un círculo que configura un completo deambulatorio, y quedando finalmente limitada la planta por un cuadrado exterior, que dibuja los límites de 12 recintos perimetrales, individualizados mediante separaciones exteriores, y simétrica y perfectamente ordenados. La planimetría así resultante no podía ser más emblemática, superponiendo las diversas figuras —cuadrado, polígono de muchos lados, circunferencia— que definen por sí mismas la centralidad.

A la postre, el proyecto realizado simplificó estas intenciones tan idealistas y extremas mediante la configuración de una sala cuadrada, rodeada de un ambulatorio y de crujías de locales ordenados, pero que se extiende también hacia otro pabellón lateral que no participa ya de la centralidad. El interés del edificio se trasladó en gran parte al orden dado a la rítmica y volumétrica composición exterior que, a pesar de su abstracción figurativa —e imagen consecuentemente moderna—, unifica el tratamiento de las fachadas utilizando una «pícar» y atractiva mentalidad neoacadémica. Esta novísima intención figurativa tuvo en su día especial impacto.

El espacio muestra en sección su modernidad por la baja altura de la parte central y la elevación en las esquinas de cuatro cúbicas y grandes linternas, destacando tanto la preocupación de Kahn por la luz como su voluntaria huida de tentaciones historicistas siquiera simplificadas. Lo que en la primitiva versión del proyecto se adivinaba como un espacio cupulado y más alto en el centro, acentuando así la centralidad coherentemente y en sección, se ha convertido en una cubierta que niega ahora la centralidad por la inversión de las alturas en cuanto a la geometría planimétrica. La alternativa moderna ante la modernidad, valga la paradoja, quedaba, una vez más, destacada.

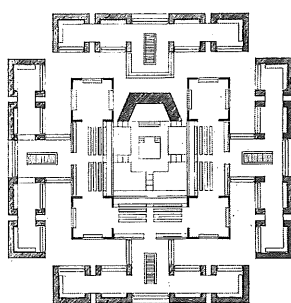
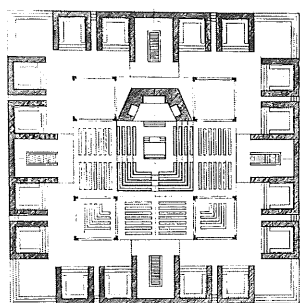
Así, pues, todo aquello que pudiera ser reconocido como un mecanismo «académico» —generalmente en la planimetría— quedará desmentido por el modo tan diverso en emplearlo, y, especialmente, por la condición abstracta y simplificada —esencial— del lenguaje. Diferenciarse de la modernidad convencional, empleando los recursos que aquella había despreciado, pero manteniéndose en el interior de la misma, se destaca así como una importante intención kahniana.

El proyecto de la *sinagoga Hurva* (Jerusalén, 1968, no realizado) proponía una arquitectura completamente central: una sala cuadrada está rodeada por un deambulatorio también cuadrado, que sale al exterior mediante la apertura de sus cuatro esquinas y que se cierra por cuatro cuerpos edificados, compuestos de cinco módulos, alojando una escalera en cada uno de los centrales. Una disposición tan ideal encontró así la dificultad clásica de tales configuraciones: la centralidad ha de que-



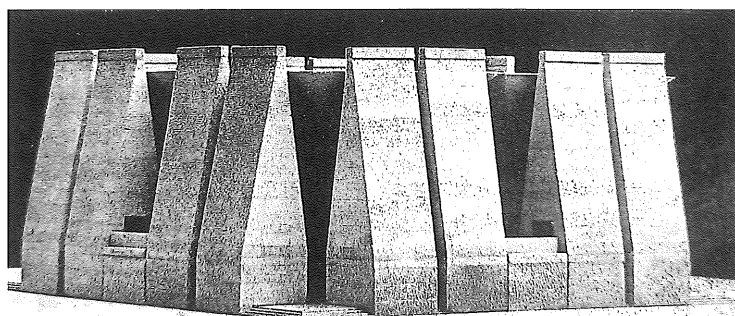
1 Fachada sur
2 Fachada oeste
3 Fachada este

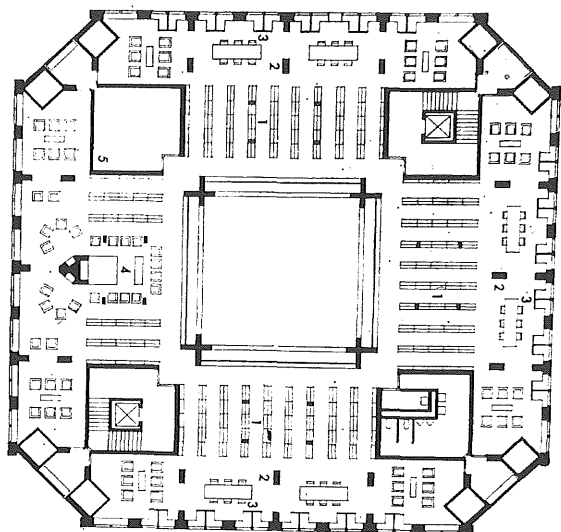
Fachadas de la iglesia Unitaria de Rochester, de L. I. Kahn



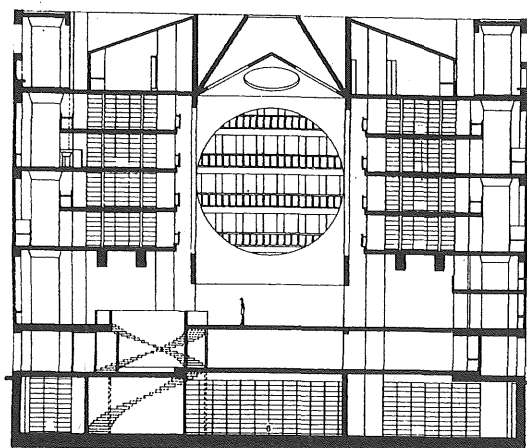
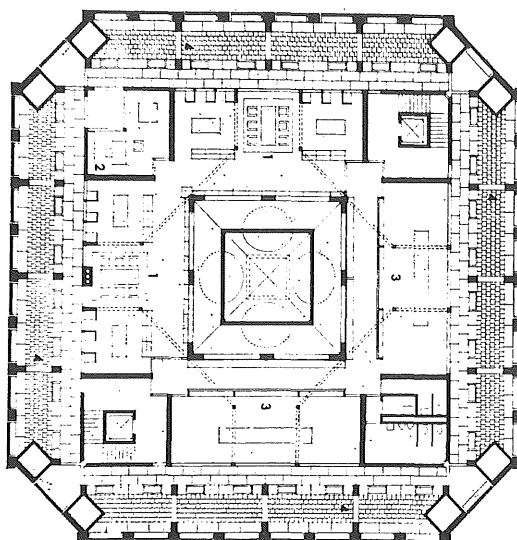
Proyecto de la sinagoga Hurva (Jerusalén, 1968), plantas, de L. I. Kahn

Proyecto de la sinagoga Hurva (Jerusalén, 1968), maqueta, de L. I. Kahn





Biblioteca de la Academia de Philip Exeter (Exeter, 1967-1972), plantas, de L. I. Kahn



Biblioteca de la Academia de Philip Exeter, sección, de L. I. Kahn

dar desmentida por la colocación del lugar de atención, equivalente al altar, al tener que ocupar un extremo del cuadrado, cuestión que a Kahn no arredra, procediendo a colocar un ábside semi-hexagonal y una disposición de bancos no simétrica sin hacer ninguna otra modificación. La posición de la entrada —la otra de las dificultades clásicas— se había resuelto ya al abrir al exterior todas las esquinas.

Para este proyecto se inició en sección una configuración singular y compleja de la forma del espacio interior y del conjunto del volumen, con unas entradas de luz especialmente singulares, si bien la falta de realización del edificio, tan sólo esbozado en realidad, elimina el interés que con ella hubiera adquirido.

1. 2. 1. La biblioteca como edificio central.—En la *biblioteca de la Academia Philip Exeter* (Exeter, New Hampshire, 1967-1972) se insistió en una organización extremada, basada en cuadrados concéntricos, rigurosamente divididos y ocupados y en la que la geometría, como en Kahn es habitual, toma el valor de un instrumento tan exacto como único. Con ella se organizó un tipo tradicional en torno a un patio, con deambulatorios central y periférico, y con las esquinas ciegas ocupadas por los «elementos servidores».

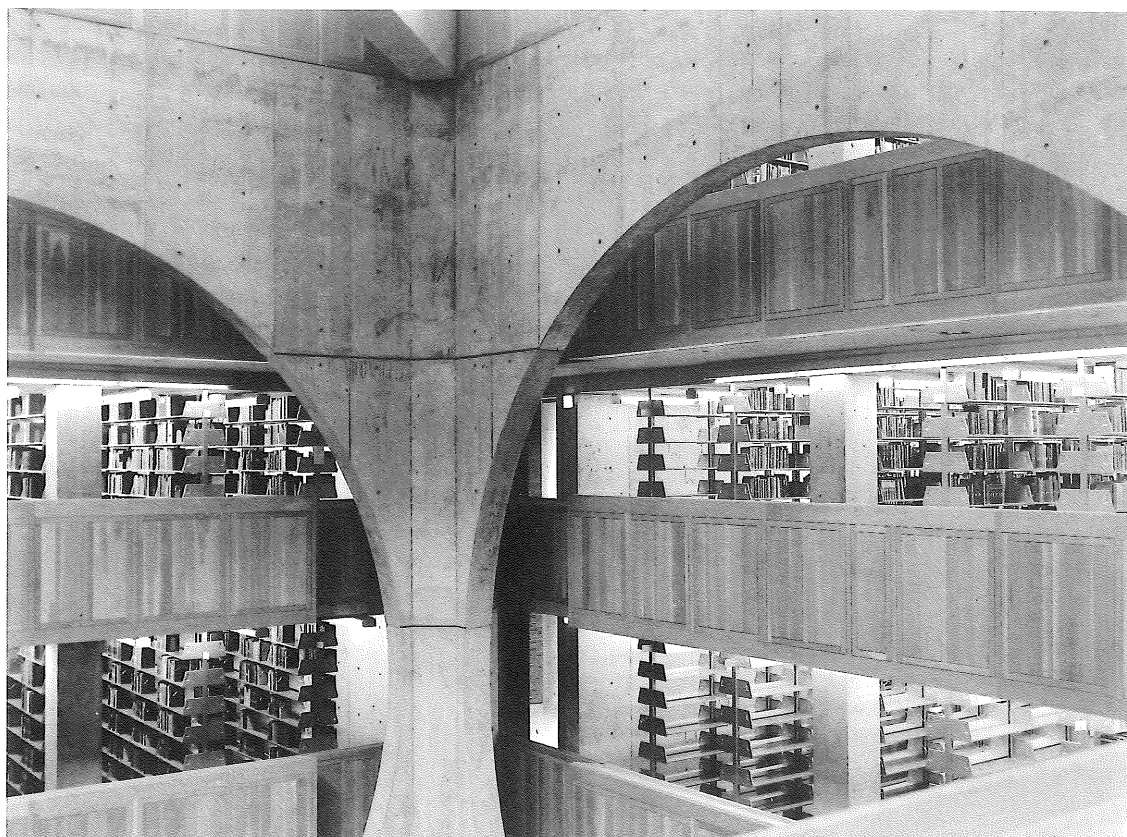
Al patio, cubierto, y espacio principal y monumental del edificio, se accede mediante unas enfáticas escaleras. Situados en él, el orden y la simetría son absolutos y los elementos murales hacen comprender la importancia de la geometría del cuadrado en la que el edificio se basa tanto desde el valor de sus lados como desde el que toman también las diagonales. Cuatro elementos estructurales de hormigón, colocados en las esquinas del patio, señalan la posición de los cuatro elementos servidores que ocupan las áreas ciegas. Según una diagonal se sitúan los aseos y conductos para instalaciones; según la otra, los elementos de comunicación vertical. Uno de éstos es una escalera doble de curiosa disposición simétrica según la citada diagonal; el otro es una escalera cuadrada flanqueada simétricamente por dos ascensores. La acción de las diagonales continúa hasta provocar en las esquinas exteriores unos elementos de fachada a 45°. No cabe una exaltación más extrema del orden y de su instrumento específico, la geometría.

En los pisos superiores, los «locales» se abren al patio: son conjuntos de estanterías que ocupan los lados del cuadrado entre los espacios servidores. Se abren también de modo continuo al deambulatorio principal, y éste —que constituye la sala de lectura en forma de galería continua— se abre a su vez a la fachada. Kahn logró con esta disposición, no sólo un organismo central neto y absoluto, que rinde homenaje al palacio clásico en torno a un patio al interpretarlo de un modo radicalmente nuevo, sino también otro ideal arquitectónico de especial altura: el de la absoluta continuidad espacial. Exceptuando el «basamento» de dos plantas donde se sitúan los servicios, la biblioteca es un solo espacio, dividido, pero completamente relacionado, sin que haya un solo cierre continuo, ni siquiera de vidrio: como si se tratase de una nave eclesial. Un ideal que une esta biblioteca kahniana, y aunque sea con una disposición tan diversificada, al dibujo de la biblioteca de Boullée.

La preocupación por la luz se manifiesta en la elaborada cubierta; la extremada voluntad de abstracción en los óculos gigantes que caracterizan la imagen del patio y que enseñan el espectáculo en que la biblioteca consiste, los estantes llenos de libros. La imagen exterior, igual por todos sus lados, presenta una composición absolutamente clásica en cuanto utiliza la cadencia simple de repetición de huecos completamente ordenados y las fuertes sombras que se producen entre las figuras de éstos y el fondo de la fábrica de ladrillo. Esta composición, cuyo único antecedente podrían ser algunas arquitecturas «metafísicas» de la Italia de los años treinta, es responsable de una volumetría completamente plana, fuertemente matizada por el violento juego de las sombras y enfatizada por la repetición igual de las poderosas fachadas, individualizadas por el alambicado tratamiento diagonal de las esquinas. Todo un emblema, tan exagerado como conseguido, de la voluntad kahniana, que buscó en este interesante edificio una disposición para la biblioteca que antes no hubiera existido.

1. 2. 2. *La centralidad en el palacio de la Asamblea de Dacca.*—Un sistema central de extraordinaria ambición y complejidad es el realizado en el *palacio de la Asamblea en el centro gubernamental de Dacca* (Bangla Desh, 1962 y sigs.), con el salón de sesiones concebido como un espacio central de dieciséis lados, núcleo de cuatro piezas especiales y distintas dispuestas en sus ejes y cuatro piezas «servidoras» e idénticas según los ejes diagonales. En este proyecto se llevaron al extremo las intenciones de centralidad de la primera idea para la iglesia de Rochester y del proyecto para la sinagoga Hurva.

Pero es interesante hacer notar cómo la gran escala de este conjunto hace que el juego jerárquico se complique. La sala es, en principio, un octógono, que se convierte en un polígono de dieciséis lados al quedar prolongada por tribunas en sus ocho lados y por patios que crean los otros ocho, todo ello rodeado de un gran deambulatorio que aloja escaleras longitudinales. Es a partir de este polígono creado por el deambulatorio donde se disponen las ocho piezas, servidas y servidoras, antes citadas, dejando a su vez patios entre ellas y el deambulatorio, y organizando una compleja figura que exhibe al exterior su condición de compuesta por varias piezas.

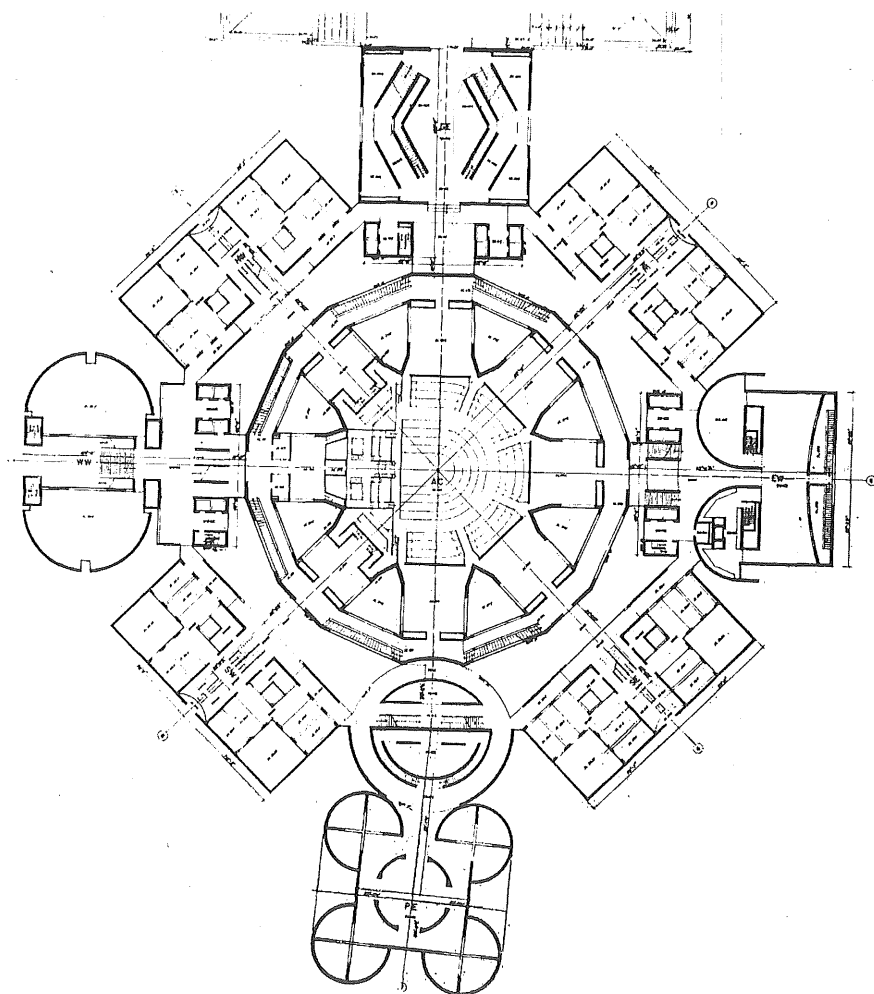


Biblioteca de la Academia de Philip Exeter; interiores, de L. I. Kahn

Pero tanto los espacios principales como los servidores que rodean el polígono principal en el que la sala se incluye, se disponen, a su vez y en su interior, como una pieza compuesta de nuevo por elementos de ambas clases; esto es, servidos y servidores, reproduciendo así el juego a varias escalas que puede observarse en algunos ejemplos especialmente complicados de la tradición académica de la composición por partes. Todo ello mediante figuras rectangulares, cuadradas y circulares, tan complejas en la planta como simples en las secciones.

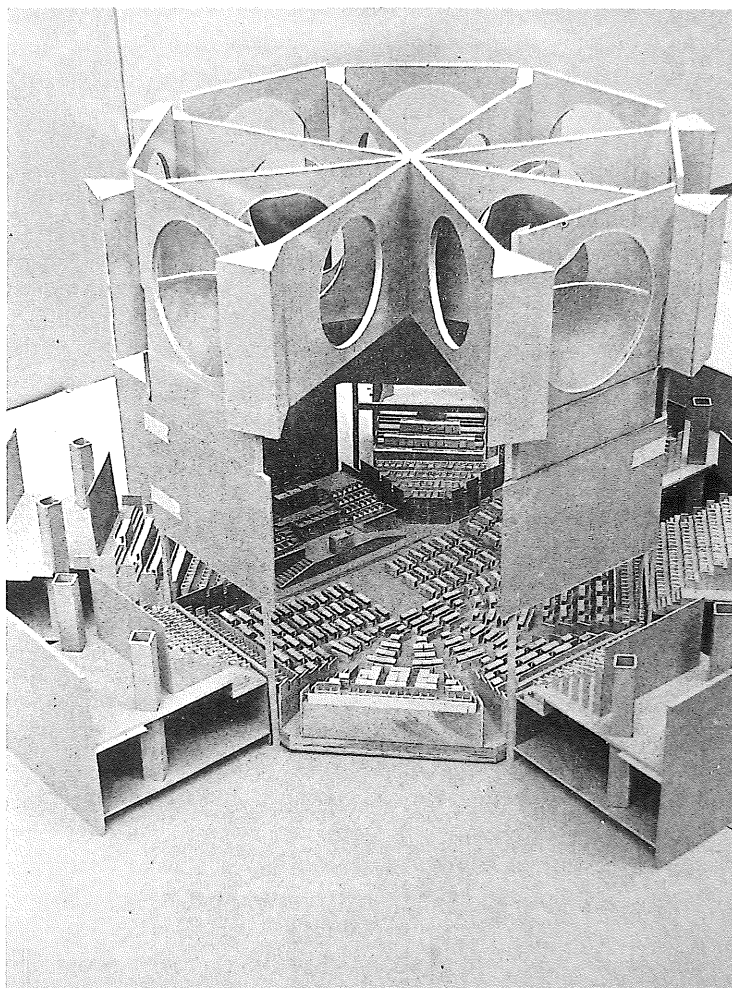
Se mantiene así una voluntad compositiva muy extremada y abstracta, que consigue sin embargo una notable variedad, y que reserva una verdadera voluntad espacial tan sólo para la sección de la sala, presidida de nuevo por la simplicidad volumétrica y la sofisticación en el modo de resolver la luz. Tanto el aspecto exterior como los interiores han quedado confiados a la expresión de la propia geometría planimétrica, sin que intervengan otros recursos formales que el de la existencia de grandes huecos gigantes —redondos, rectangulares y triangulares—, perforados en unos secos y rayados muros de hormigón armado.

En el eje principal del conjunto y de forma opuesta al acceso, un elemento singular —el oratorio— demuestra el poder y la permisividad de la rígida composición al permanecer, simultáneamente, dentro y fuera de las leyes de la misma, lo que Kahn ha indicado con una yuxtaposición ligeramente oblicua, recurso que en algún otro proyecto llegaría a utilizar como un instrumento compositivo de carácter general.



*Palacio de la Asamblea
en el centro gubernamental de Dacca (Bangla
Desh, 1962 y ss.), planta,
de L. I. Kahn*

Palacio de la Asamblea en el centro gubernamental de Dacca, maqueta de la sala de sesiones, de L. I. Kahn



Este elemento singular, al presentarse en la planimetría como la combinación de un cuadrado con cuatro círculos que se elevan en alzado formando cilindros, es el que nos muestra muy expresivamente una característica muy abundante en la obra kahniana y que es en esta del *Parlamento de Dacca* verdaderamente acusada: el empleo casi exclusivo de muros, en este caso de hormigón armado, que nos habla de una arquitectura de superficies planas o cilíndricas, en las que la complejidad se logra tan sólo por sus contactos e intersecciones, y no por la aparición de formas más complejas. Esto es, una arquitectura que confía extremadamente en el poder de las formas geométricas regulares y sus combinaciones como soporte único de la composición.

Así pues, Kahn no trabajó nunca con superficies de doble curvatura, por ejemplo, si bien estos efectos existieron, en cambio, en hechos como el de perforar un cilindro mediante un hueco redondo. No en vano Kahn hizo tantas veces maquetas de cartones, es decir, en un material muy propio para tales superficies sencillas, capaces de ser bien expresivas de los instrumentos que se usaban y de los consecuentes valores que con ellos querían alcanzarse.

Es de advertir que Kahn tuvo muchas veces como voluntario parangón con el que medir y diferenciar su arquitectura a la obra de Le Corbusier, a la que atendía continuamente para procurar superarla. Así, con respecto a la obra de Dacca tuvo que ser especialmente importante la emulación de Chandigarh.

1. 3. LOS CONJUNTOS DE PROGRAMA COMPLEJO Y OTRAS DISPOSICIONES.—

Un edificio de programa relativamente complejo, como era el del centro de reuniones del *Instituto Biológico Salk*, en La Jolla (California, 1959-1965), participaba de la idea de centralidad llevada a un patio cuadrado, pero prueba la capacidad de éste para ordenar una serie de elementos distintos, singulares unos —cuadrados, círculos dentro de un cuadrado, o cuadrados dentro de un círculo— y más convencionales otros, así como con sus intersecciones e individualidades.

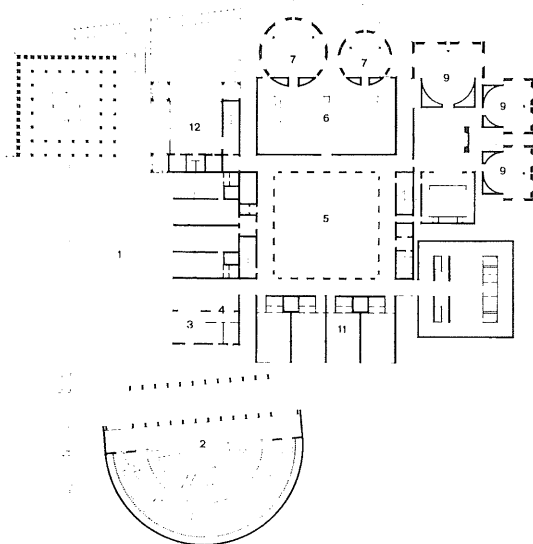
Pero este conjunto se realizó tal y como si en él se siguiera la idea de un conjunto clásico de programa complejo, ordenado en torno a un claustro o patio. Más concretamente todavía: parece como si se tratara de seguir los principios de un monasterio medieval; esto es, de los de uno de aquellos complejos religiosos en los que la poderosa centralidad y pregnancia del claustro no anulaba la voluntad yuxtapuesta, individual, de cada una de las partes, generalmente singulares.

Aunque es muy posible que, para Kahn, la inspiración fuera más la de la antigüedad. Sin duda la de la antigüedad romana, en cuyos palacios se dio también el hecho de la intensa centralidad de un patio rodeado de formas singulares e individuales; y, en parte, también la griega, a juzgar al menos por la presencia de un teatro clásico, separado del conjunto en forma lateral y oblicua, aunque violentamente cercano. De nuevo, una idea griega de la oblicuidad. Un original y atractivo jardín columnario, acaso de inspiración oriental —al menos si nos dejamos llevar por el valor dado al agua, decisión que correspondió al arquitecto mexicano Barragán, a quien Kahn pidió su colaboración—, completa la composición y relaciona de nuevo el conjunto «claustral» con el anfiteatro.

La obra, muy grande, constaba del edificio de reuniones que se ha referido, pero también de un edificio de laboratorios y de otro de viviendas.

La composición general del pabellón de reuniones vuelve a estar confiada sobre todo a la planimetría, que se sirve, como siempre, del instrumento geométrico como único soporte. Las formas en elevación se resuelven mediante prismas y cilindros, tales que en una maqueta de cartón podían representarse adecuadamente, y que debían construirse, con toda lógica, en hormigón armado.

En dichas formas, puras y abstractas desde el propio hecho material, Kahn «perforaba» los huecos, siempre simples y a gran escala y, en esta ocasión, llevados a un modo singular que devendría famoso.



Planta del Instituto Biológico Salk, La Jolla (California, 1959-1965), de L. I. Kahn

Instituto Biológico Salk, La Jolla (California, 1959-1965), de L. I. Kahn



En los espacios redondos rodeados de cierres exteriores cuadrados, éstos se dividen en dos elementos de fachada, separados entre sí y con respecto a los laterales por delgadas y completas fisuras. Cada uno de estos elementos es una composición que se repite y que se lleva también, convenientemente separada, a los cilindros: se inicia en la parte baja con un hueco rectangular ligeramente apaisado, continúa en el piso intermedio con un hueco vertical y se remata, en el último, con un semicírculo, afectado en su centro por una hendidura; la gran distancia maciza que hay hasta el final queda afectada por la perforación de dos gárgolas que refuerzan todavía la unidad y simetría de la composición.

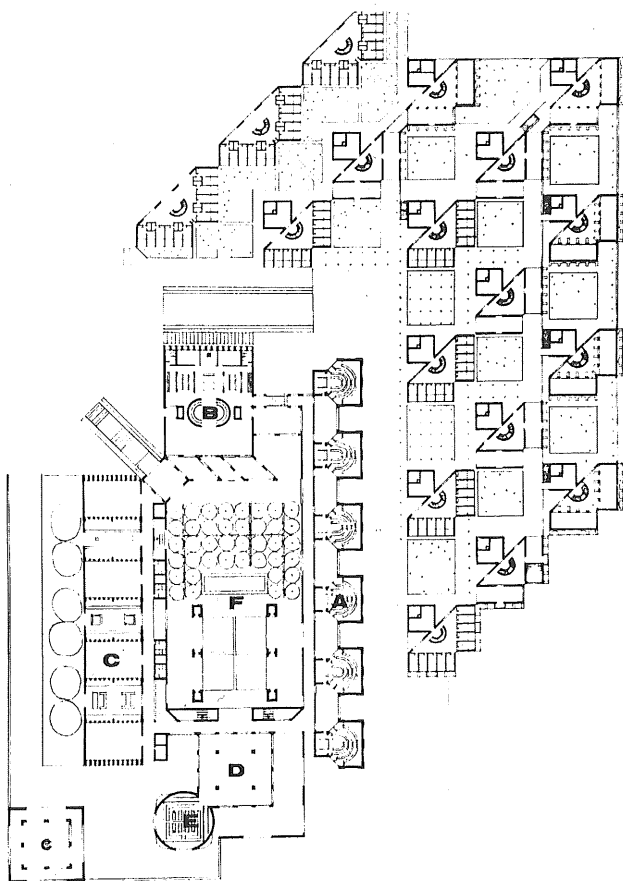
Kahn destacaba así la esencialidad de la arquitectura, siempre mediante la geometría. Sus modos tan pregnantes, en verdad originales y de enorme impacto cuando fueron conocidos, serían luego muy imitados, generalmente con escaso rigor.

* * *

Un conjunto de programa complejo, compuesto por una notable cantidad de edificios, y dotado de una disposición general y continua de la que cada uno de ellos forma una parte, compositivamente diferenciada y articulada con las demás, fue el *Instituto hindú de cuadros*, en Ahmedabad (India, 1963), completamente realizado.

Está formado por un gran pabellón central, la escuela, y por la repetición sistemática a la manera moderna de unos pequeños pabellones de dormitorios. Ambos conjuntos tienen cada uno una notoria individualidad, pero forman uno solo mediante una cuidada yuxtaposición.

Planta del Instituto hindú de cuadros, en Ahmedabad (India, 1963), de L. I. Kahn



En la escuela volvió a usarse la idea tradicional —aquella en la que tanto el oriente antiguo, como la arquitectura del imperio romano, la medieval y la renacentista vinieron a coincidir— de edificio en torno a un patio como elemento ordenador y principal, y tal parece que este sincretismo haya sido en la conciencia de Kahn algo premeditado y especialmente valorado.

En este caso el gran patio es rectangular, y organiza la disposición de un programa —oficinas, aulas, anfiteatro y comedor— que se divide y sitúa determinando cada lado: los elementos repetidos pero individualizados forman dos series diferentes y son ordenados por los lados largos, y los singulares, también distintos, por los cortos.

También en este caso el diseño concreto está sistemáticamente realizado mediante planos y cilindros; mediante muros, que ahora son de ladrillo, y en los que la apertura de huecos se ha convertido en la experiencia constructivo-figurativa —sintáctica— que protagoniza el aspecto del conjunto. Muchos de estos huecos, como es corriente en la arquitectura kahniana, son enormes y abstractos, de óculos o semióculos, caracterizando los espacios de modo muy pregnante y casi violento. Otros, de menor importancia, o más proporcionados al pertenecer a las fachadas de los pequeños pabellones repetidos de los dormitorios, hacen del diseño del hueco todo un discurso arquitectónico, en el que la construcción deviene, con el intermediario del diseño, la forma misma.

El trauma que significa romper el muro está en esta obra de Kahn, como estaba en la de los arquitectos clásicos, bien presente como base misma de su propia figuración, y muy lejos así de la naturalidad plástica del hueco racionalista, donde las preocupaciones constructivas no tienen ningún reflejo visual.



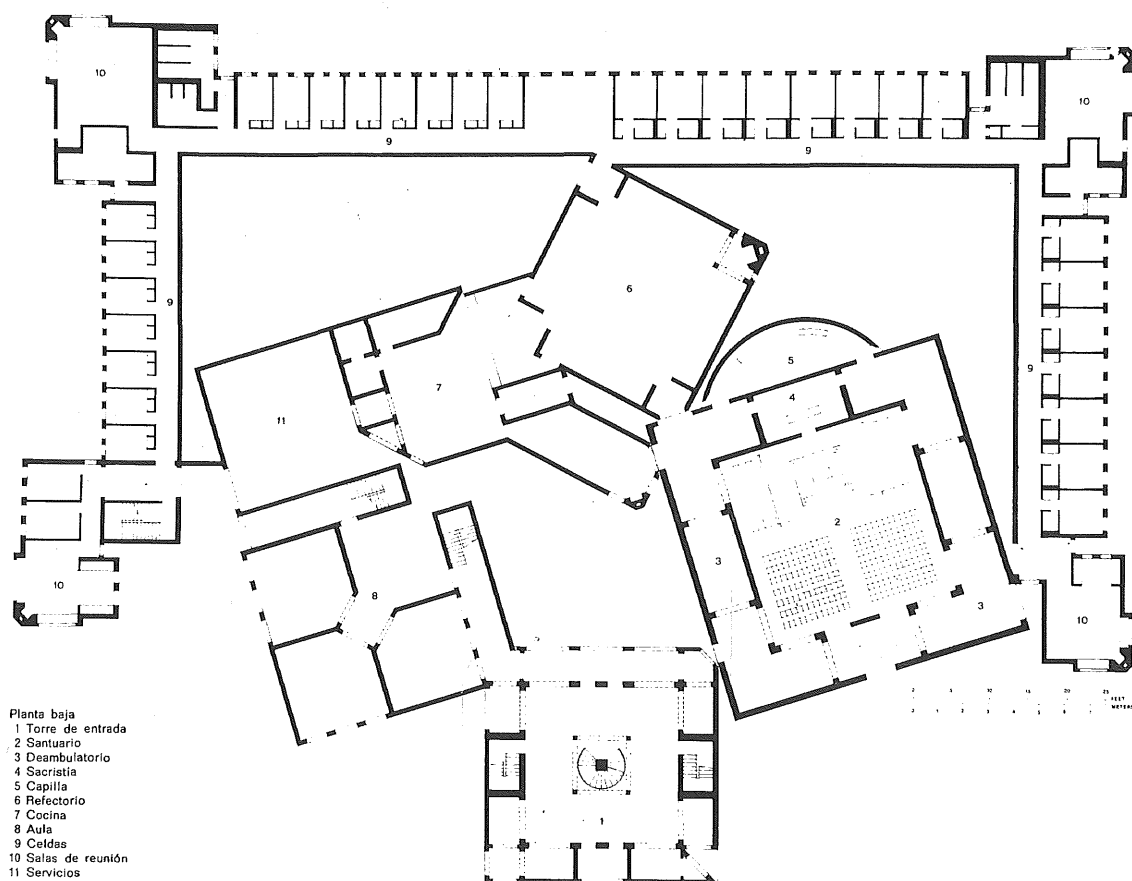
Instituto hindú de cuadros (Ahmedabad, 1963). Pabellones de residencia, de L. I. Kahn

El arco de los balcones de los dormitorios no pone en duda el plano mural, cuya superficie adopta muy estrictamente, dibujándose en ella de modo complejo sus analíticos componentes: la cubrición del hueco es en arco rebajado de ladrillo, que se expresa mediante su despiece, pero haciendo así referencia única a los pesos por compresión, pues las tracciones laterales que el arco produce son confiadas a un tirante de hormigón con cabezas para apoyo de aquél, obteniendo de todo ello un trazado compositivo de alto interés y que ha permitido, por otro lado, reducir el muro a simples machones. El recurso se emplea en todos los arcos rebajados del edificio, aunque sirve de tema central a las fachadas de los pequeños pabellones repetidos de los dormitorios.

Singular, explícita y muy atractiva es la planimetría de estos pabellones, compuesta por figuras elementales que forman un conjunto susceptible de considerarse como otro de los emblemas de la idea kanhiana. Los dos rectángulos que contienen los dormitorios se disponen en forma de L, y unidos por las esquinas; un triángulo los une realmente como espacio de circulación, y su forma queda en gran parte ocupada y justificada por una escalera semicircular, produciendo así una figura simétrica respecto de la diagonal que pasa por la citada esquina, y cerrando la composición mediante un elemento cuadrado y «servidor», que aloja los servicios comunes e instalaciones. El conjunto queda también inscrito en un cuadrado, aunque la composición planimétrica no alude a él, y todas las líneas de las figuras son también líneas murales.

Todas estas piezas, repetidas en un damero abstracto y alternado que hace coincidir los muros diagonales, son uno de los pequeños elementos kanhianos más característicos y logrados, así como más famosos e imitados.

1. 3. 1. Orden y desorden.—De entre las disposiciones complejas proyectadas por Kahn resulta de especial interés la de un proyecto no realizado, el *convento para las hermanas dominicas en Media*



Planta del proyecto de convento para las hermanas dominicas en Media (1965-1968), de L. I. Kahn

(Pensilvania, 1965-1968). Es ésta una disposición singular, en la que el proyectista experimentó con una idea extrema de orden, y que se relaciona también con el esquema de claustro como centro de unidades compositivas individuales.

Pero en este caso el claustro no es completo, sino en forma de U, articulado en las esquinas mediante elementos singulares de similar forma, pero distinto tamaño, y que aloja en su interior no cerrado la composición resultante de las citadas partes individuales del conjunto. La particularidad de la planimetría es, obviamente, la condición oblicua y la independencia de situación de estas partes con respecto al claustro, e incluso entre sí, llevando al extremo esta colocación no ortogonal, que podría tenerse por derivada de la «griega», y que salva la individualidad de cada parte como un orden básico que el conjunto no tiene.

Este convento es así una variante dislocada del esquema monacal al que anteriormente se había aludido, y para el que se propuso una dislocación que no atenta, sin embargo, a alguna de sus características principales, aunque sí, y en gran modo, a la integridad del espacio del claustro, que viene a quedar en gran parte eliminado como tal espacio por la ocupación que de él hacen los elementos singulares.

La capilla, basada en dos cuadrados concéntricos y un ábside cilíndrico, y el sistema rectorio-cocina-aulas, organizado mediante una concatenación de cuadrados en forma de L, se disponen en una notable oblicuidad frente a la zona monacal y al elemento de entrada, también cuadrado, estableciendo

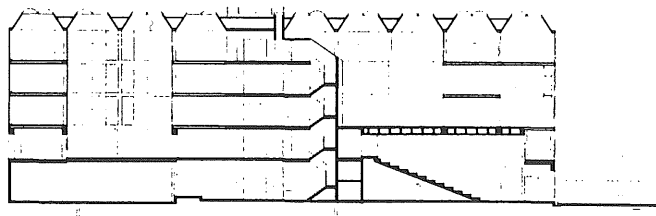
conexiones violentas, casi azarosas, mediante el contacto de algunas de sus esquinas. Como se ha dicho, tanto el espacio claustral como un patio menor tras la entrada quedan destruidos en sus formas originarias, incluso interrumpidos como tales espacios, y sus importantes residuos convertidos en figuras extremadamente irregulares, violentamente buscadas.

El concepto kanhiano de orden fue aquí alterado y sustituido por otro que parece aludir al que pudiera haber tenido un edificio muy primitivo, construido acaso a lo largo del tiempo, y en el que no se hubieran considerado importantes los nexos entre las piezas, pues sólo hubiera interesado en cambio la integridad y unidad de éstas, que como tal permanece.

El proyecto era de extremo interés al tratarse del único acometido con esta forma de pensar. Su construcción hubiera completado la obra kanhiana en uno de sus sentidos más atractivos e inquietantes.

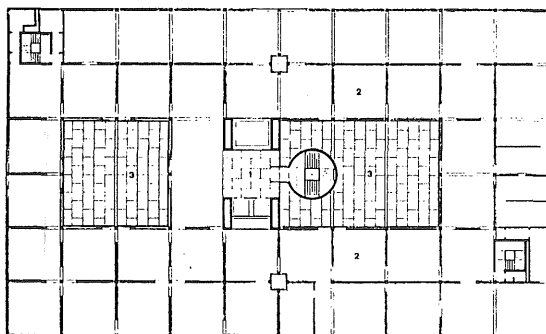
1. 3. 2. *Un museo compacto.*—Dejando al margen los conjuntos de programa complejo, restarían al menos otros dos ejemplos; dos edificios de otras características distintas, e importantes así para tratar la arquitectura de Louis I. Kahn de una manera algo más completa de la que hasta ahora se ha explicado.

Uno de ellos es el *Centro de Artes y Estudios Británicos de la Universidad de Yale*, en New Haven (Connecticut, 1969-1970 y sigs.), donde el concepto kanhiano del orden extremo se ha unido con la

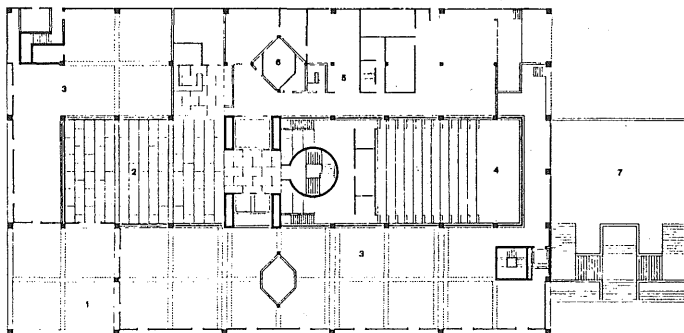


Sección longitudinal.

Tercera planta.



Planta a nivel de la calle



Centro de Artes y Estudios Británicos de la Universidad de Yale (New Haven, 1969-1970). Sección y plantas, de L. I. Kahn



Centro de Artes y Estudios Británicos de la Universidad de Yale, de L. I. Kahn

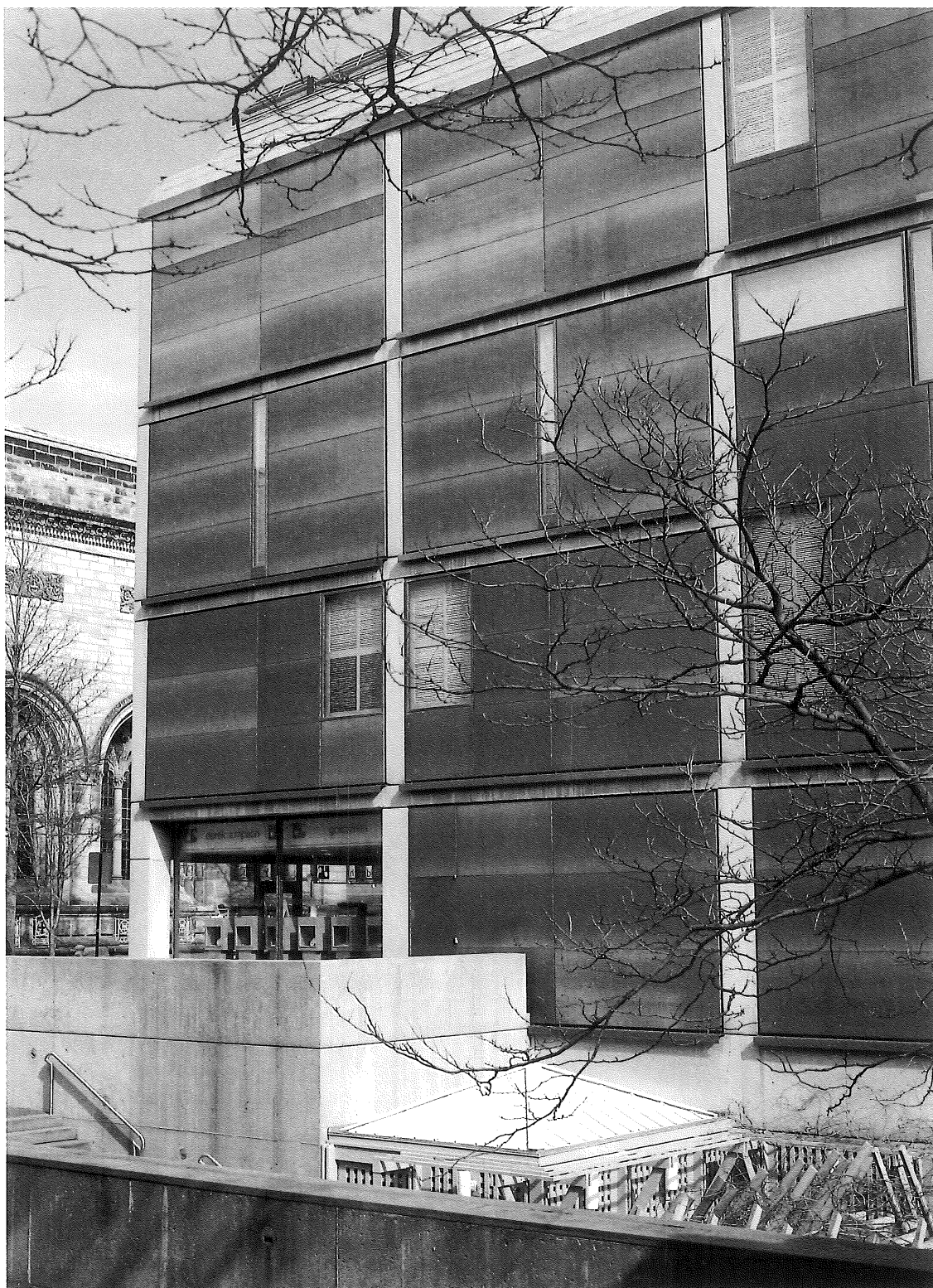
idea de paralelepípedo arquitectónico que caracterizaba la absoluta totalidad de las obras de la etapa norteamericana de Ludwig Mies van der Rohe.

Su planimetría consiste, pues, en un rectángulo, dividido en módulos cuadrados, y el edificio se organiza mediante la partición en tres sectores longitudinales, correspondiendo el del centro al ocupado por los patios y por los elementos servidores principales: las circulaciones verticales públicas, escalera y elevadores. En la planta baja la minuciosidad del programa llega a originar en parte algo parecido a la planta libre en cuanto a la disposición de distintos cerramientos y locales, pero en las restantes los tramos cuadrículados por los sistemáticos soportes de la estructura se imponen como orden extremo, aunque también libre con respecto al uso que de ellas puede hacerse.

El edificio participa así, en cierto modo, de la ambigüedad espacial entre planta libre y planta «bloqueada» que habíamos visto al principio de este capítulo al hablar del *Centro de la Comunidad Judía de Trenton* y compararlo precisamente con la arquitectura de Mies.

Trasciende los planteamientos miesianos y refuerza la citada ambigüedad al dotarse de iluminación cenital mediante los tramos de los techos, que iluminan tanto los cubiertos patios —y, así, gran parte de la totalidad— como los locales de la planta superior. Estos lucernarios ofrecen exteriormente un cierto remate, o cornisamento, a una compacta y fría composición de hormigón en la estructura y acero y vidrio en los cerramientos, y que parece participar también del aire neoclásico de las obras de Mies, e incluso lo hace con más intensidad.

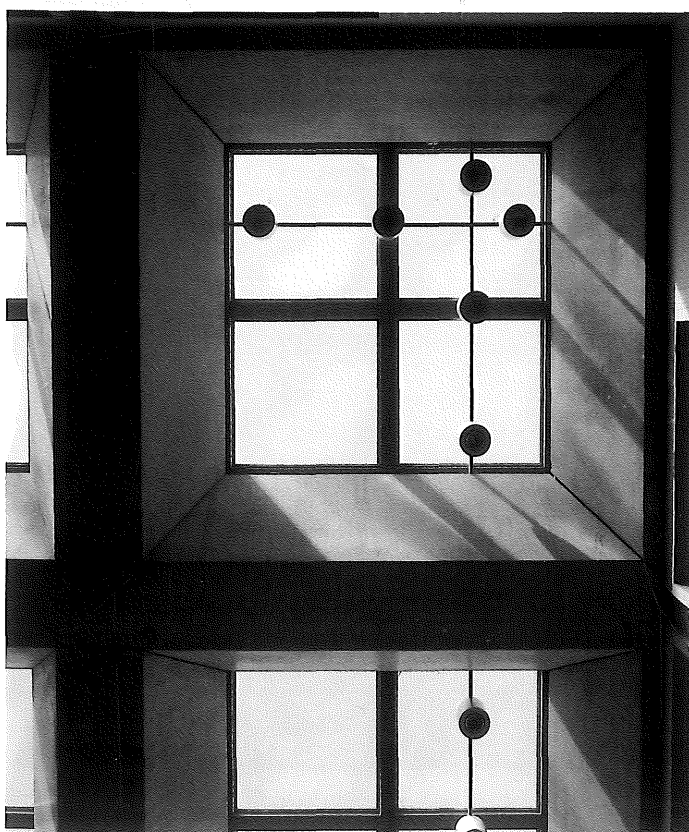
Consecuentemente con lo dicho, Kahn abandonó en este caso su apego al trabajo de arquitectura realizado exclusivamente mediante la utilización de los muros para sustituirlos por soportes de hor-



Centro de Artes y Estudios Británicos de la Universidad de Yale. Detalle de la fachada, de L. I. Kahn

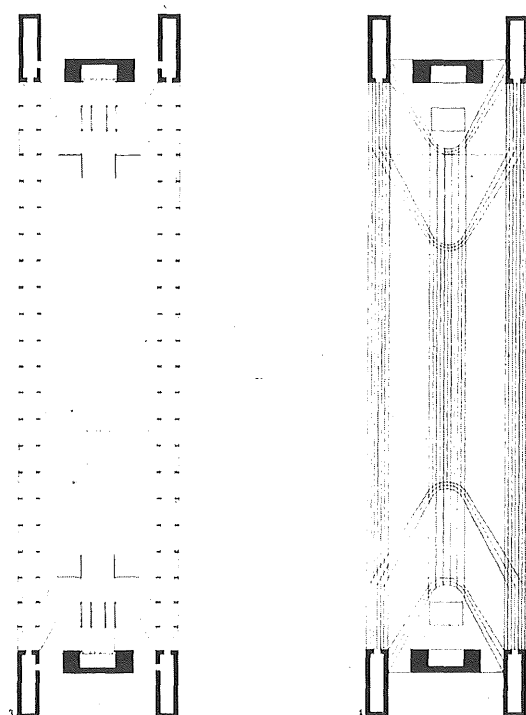
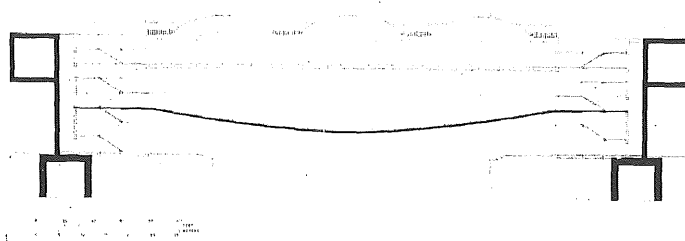


Centro de Artes y Estudios Británicos de Yale. Detalle de las salas abiertas al patio cubierto de acceso, de L. I. Kahn



Centro de Artes y Estudios Británicos de Yale. Detalle de los lucernarios, de L. I. Kahn

Proyecto de palacio de Congresos para la ciudad de Venecia, de L. I. Kahn



migón armado, cuya condición cuadrada evitaba ya referirse a una u otra dirección del plano para hacerlo de modo igual con las dos. La estructura, como en la arquitectura norteamericana de Mies van der Rohe, mide y «dibuja» la composición exterior como lo hace también con la disposición interna, si bien la luz cenital hace que pueda prescindirse del muro-cortina convencional para realizar otro distinto en que los paneles opacos de acero y los transparentes toman casi idéntico valor, matizando sólo muy ligeramente la unitaria composición.

Este edificio enriqueció la figura kahniana al dotarla de un modo de hacer bien distinto al practicado en los años sesenta. Como ya se ha señalado, la obra parece volver a preocupaciones anteriores que habían quedado pendientes, y en las que la obra de Mies había tenido gran influjo. Además del Centro de Trenton, ya citado, ha de recordarse también el edificio que inició el conocimiento internacional de la figura de Kahn, la *Galería de Arte de la Universidad de Yale*, también en New Haven, y de los primeros años cincuenta. Su reflexión debe probablemente a su madurez la calidad ahora alcanzada, en una cercanía a Mies más grande aún que cuando resultaba ser inspiración ineludible, pero también al tiempo en el logro de una interpretación completamente propia.

En 1969 proyectó igualmente el *palacio de Congresos para la ciudad de Venecia*, que no llegó a construirse. Concebido a la manera de un puente sobre uno de los canales de la ciudad, la planimetría

de las pilas que lo sostienen y su inserción en el agua parecen gozar del orden, la sequedad y el rigor de su composición respectivamente simétrica. La necesaria condición alargada del edificio se resolvió mediante una atractiva disposición de dos grandes plateas enfrentadas, cuyo suelo cuelga curvado y cuya cubierta es atendida por tres grandes lucernarios cupulares.

La sencillez del proyecto —reducido prácticamente a la expresión de la idea— lo hace poderosamente atractivo, completando aún más la figura de su proyectista.

* * *

La obra de Louis I. Kahn expresó la «contestación» más importante a la arquitectura moderna después de la revisión orgánica, resultando finalmente un importante enriquecimiento de la modernidad, como ya había ocurrido con aquella.

Así, si después de Wright y de Aalto los rasgos orgánicos adquirieron en la arquitectura moderna carta de naturaleza, después de Kahn cosas tales como el orden, la geometría simple y pregnante, la simetría, la composición, la centralidad, la jerarquía entre los elementos, el modo abstracto y sintáctico de entender el lenguaje, se incorporaron a la modernidad como principios arquitectónicos activos, pero de un modo bien distinto al que hubieran tenido si se hubiesen conservado como traslados directos, o como residuos, de la tradición académica.

Pero la herencia de Kahn, al resultar tan contradictoria o más que la de la arquitectura orgánica, y al sumarse a los efectos de ésta y de tantas otras cosas, significó un hito de un carácter más diversificado aún. Kahn ha de considerarse así como el autor y el pensador sin el que no podrían explicarse muchos fenómenos posteriores y, muy concretamente, el gran revulsivo que significó la popularidad de las obras y las ideas de Robert Venturi, o de las arquitecturas y teorías en torno a la obra de Aldo Rossi y lo que se llamó la «refundación disciplinar».

Pero el cansancio frente a la obra del Movimiento Moderno propiamente dicho —si ahora entendemos por éste a la suma del racionalismo y el organicismo— provocó una dilatada y drástica revisión que, si bien corregía sus excesos o le introducía contenidos que no tuvo, tendió a la postre, y en aparente paradoja, a sostener también la tradición moderna.

Una tradición que, sin embargo, no podía ser la misma, pues en gran parte había perdido ya la fidelidad hacia aquellas consignas de *sociedad, función y técnica*, bajo cuya coartada había nacido, y que si nunca fueron llevadas a las verdaderas consecuencias que algunos reclamaban, estaban ahora muy lejanas de la mayoría de las conciencias.

Pues una reflexión sobre la forma arquitectónica, en lo que de interno y abstracto la disciplina tiene, ocupará, de muy distintas maneras, a la arquitectura del último tercio del siglo XX. Una reflexión que no participaba ya del pensamiento que tenemos por más genuino y propiamente moderno, ni mucho menos de los sueños ni de las diversas coartadas de las vanguardias, pero que no pudo prescindir finalmente de su rica y ecléctica herencia formal.

Una reflexión, en fin, que tuvo a Kahn por el principal catalizador del cambio operado en la última parte del siglo. Y que fue así el último de los «maestros» que verdaderamente orientaron y enriquecieron la tradición moderna en el siglo XX, pues detrás de él podría decirse, sin exageración, que todos, incluso los geniales, son epígonos. En el fondo, todos los arquitectos posteriores a Kahn reinterpretaron de un modo u otro la herencia recibida.